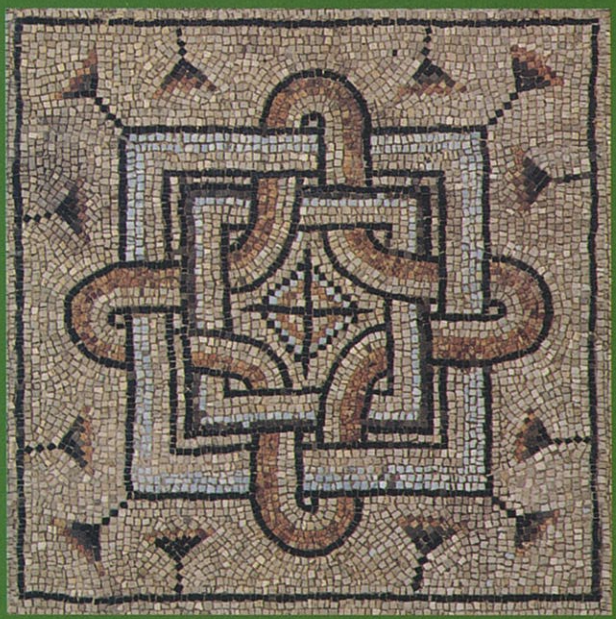
RAVENNA FESTIVAL

MEMBRO DELL'ASSOCIAZIONE EUROPEA DEI FESTIVAL DI MUSICA

pianista

MAURIZIO POLLINI



Ambiente

Teatro Alighieri
Martedì 18 giugno 1996, ore 21

pianista

Maurizio Pollini

Ravenna Festival
1996

Ambiente ...

...per la musica

Robert Alexander Schumann (1810-1856)

Allegro in si minore-maggiore op. 8

Fantasia in do maggiore op. 17

Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen -
Adagio -
Im Tempo - Im Legendeton - Erstes Tempo - Adagio
Mäßig. Durchaus energisch - Etwas langsamer -
Viel bewegter
Langsam getragen. Durchweg leise zu halten -
Etwas bewegter - Adagio

Fryderyk Chopin (1810-1849)

Preludio in do diesis minore op. 45

Sostenuto

Ballata n. 4 in fa minore op. 52

Andante con moto

Berceuse in re bemolle maggiore op. 57

Andante

Scherzo n. 3 in do diesis minore op. 39

Presto con fuoco - Meno mosso - Tempo primo -
Meno mosso - Tempo primo

Robert Schumann
Allegro op. 8

Dopo il ritorno a Lipsia per riprendere lo studio del pianoforte con Friedrich Wieck, la vita di Schumann si avviava verso una svolta decisiva. L'idealizzazione dell'ambiente in cui maturarono le esperienze di quel periodo tumultuoso si concretizzò nella Lega dei Fratelli di Davide, dove per la prima volta Schumann dava nomi poetici alle persone, reali o immaginarie,
che lo circondavano; Maestro Raro a Wieck, Cilia a Clara, Eusebio e Florestano a se stesso. Con la fondazione della *Neue Zeitschrift für Musik*, alla fine del 1833, l'attività critica animata dall'impegno a "far tornare in onore la poesia dell'arte", si intrecciò con quella del compositore, alla esaltante scoperta del mondo circostante e di se stesso.
Il primo nome nel quale Schumann riconobbe attraverso la sola poesia della musica i connotati del genio fu quello di Chopin; la recensione delle *Variazioni* op. 2 di Chopin, apparsa per la prima volta nel dicembre del 1831 sulla *Allgemeine Musikalische Zeitung* di Lipsia, venne simbolicamente premessa alla raccolta degli scritti curata dall'Autore come esempio di articolo programmatico che dettava le coordinate non solo dell'epifania del genio, ma anche della verità della sua aspirazione, della forza della sua maestria. Il polacco Chopin reagì all'entusiasmo del suo ammiratore tedesco con un riserbo stupito e ironico. Il 1831 è anche l'anno di composizione dell'*Allegro in si minore* per pianoforte, che nonostante il numero d'opus (la pubblicazione avverrà soltanto nel 1834) è un'opera prima a tutti gli effetti. Essa si ricollega non soltanto all'interesse per i problemi tecnici e virtuosistici dello strumento pianoforte suscitato dall'esempio di Paganini sul violino, ma anche agli studi teorici di composizione con Heinrich Dorn, a quel tempo direttore musicale a Lipsia, rivolti soprattutto a sviluppare la sensibilità armonica in stretta unione con la condotta contrappuntistica delle parti. Di questi due aspetti l'opera è pervasa nella sua sostanza prima ancora che nella realizzazione, sovrabbondante di slanci e di idee a stento incanalate in una definizione unitaria. L'impressione è che, da un lato, miri a fare piazza pulita di ogni schematizzazione precostituita di tempi e spazi sonori, dall'altro ricerchi un ordine e una disciplina appoggiandosi nei momenti di più pericolosa anarchia alla tenuta costruttiva del fugato. Da queste opposte istanze, che troveranno presto una via di conciliazione nella poetica dei cicli e nella versatilità delle variazioni, la pagina riceve il suo carattere aspro, scabro, primitivo, quasi brutale; ancora lontano da quella "nobile pacatezza sacerdotale" che sarà uno degli ideali di Schumann, ma proprio per questo intensamente vissuto e spontaneamente estremo.

Robert Schumann
Fantasia op. 17

"Sembra che la forma abbia concluso il suo ciclo vitale, e questo è nell'ordine delle cose; perciò non dovremmo ripetere per secoli sempre le stesse cose, ma mirare anche al nuovo. Si scrivano dunque sonate o fantasie (che importa il nome) ma non si dimentichi la musica, e il resto imploratelo al vostro buon genio". Schumann scrisse queste parole nel 1839, anno nel quale terminò le tre *Sonate per pianoforte* e pubblicò, con il titolo "Fantasie pour le Pianoforte" e la dedica a Franz Liszt, la *Fantasia in do maggiore* op. 17. La sua origine è legata a un avvenimento esterno. Quando nel 1835 fu diramato l'invito a inviare offerte musicali per la costruzione di un monumento di Beethoven a Bonn, Schumann pensò di contribuire con una grande Sonata per pianoforte in tre movimenti intitolati "Ruinen, Trophaeen, Palmen", in cui figurassero citazioni di Beethoven. Il pezzo, abbozzato fin nei dettagli, nel giugno del 1836, fu portato a termine soltanto nel 1838. Nel frattempo il compositore si arrovellava sul problema del titolo; quello di *Fantasia* gli sembrava più adatto di Sonata ma non intendeva, come consigliava il suo editore, rinunciare ai sottotitoli, ora trasformati in "Rovine, Arco di Trionfo e Costellazione". Solo al momento della pubblicazione i sottotitoli scomparvero e il riferimento a Beethoven si ridusse alla sola citazione

dell'ultimo Lied del ciclo *An die ferne Geliebte*: segreta allusione all'amore per Clara Wieck, in uno dei periodi più contrastati e infelici della loro relazione. In loro sostituzione Schumann optò per un motto poetico posto in epigrafe all'inizio dell'opera, gli ultimi quattro versi della poesia *Die Gebüsche* ("I cespugli") di Friedrich Schlegel: "Risuona fra tutti i suoni / nel variopinto sogno terrestre / un tenue suono tenuto / per colui che ascolta segretamente".
Sonata o Fantasia, Beethoven o Clara, quel che colpisce a ogni ascolto di un capolavoro assai noto come la *Fantasia* op. 17 è la capacità di articolare il discorso con una chiarezza lucidamente visionaria, stabilendo a ogni istante il punto di arrivo di una molteplicità di avvii, accenni, allusioni, riferimenti, associazioni, che percorrono l'opera sciogliendosi in musica; sotto questo aspetto, il passo schumanniano citato all'inizio è ben più di una dichiarazioni d'intenti e si traduce in una esibizione addirittura esemplare di virtuosismo, energia e libertà creativa. È come se la musica, superando i concetti della teoria delle forme che si erano sviluppati per fissarne le coordinate, volesse ritornare alle sue origini primordiali ed elevarsi indipendentemente al discorso libero da ogni costrizione, verso una visione poetica di indefinita vastità. Da questo punto di vista l'indicazione che compare all'inizio ("Da eseguirsi in modo assolutamente fantastico ed appassionato") è programmatica, non meno di quel "tono di leggenda" prescritto nell'episodio centrale del primo movimento; termini che nella loro apparente vaghezza costituiscono insieme una premessa e uno svolgimento che dal primo movimento si protende anche verso gli altri due, l'uno energico col suo ritmo di marcia, l'altro intensamente lirico e interiorizzato, racchiudendo tutto un mondo.

Fryderyk Chopin
Preludio op. 45

Ai celeberrimi ventiquattro dell'opus 28 si aggiungono nel catalogo di Chopin solo altre due pagine che recano il nome di "Preludio": il *Preludio in la bemolle maggiore* senza numero d'opera, del 1834, e il *Preludio in do diesis minore* op. 45, scritto nel 1841. Nato su commissione di un editore viennese come contributo per un Album alla memoria di Beethoven, questo brano isolato appartiene agli esiti più alti della produzione chopiniana, sia per vastità d'ispirazione che per impegno formale, e non tradisce affatto la sua solenne origine occasionale, se non per una particolare severità e ricercatezza di soluzioni timbriche e armoniche, queste ultime ruotanti attorno alla scelta della tonalità, intima e pensosa, di do diesis minore. Niente di beethoveniano però vi si affaccia: Chopin non si affida a rimandi concreti per modulare senza timori il suo omaggio al titano fra i compositori.
E tuttavia il gesto con cui si apre la densa pagina – quattro battute d'introduzione che ricamano una lunga frase discendente chiusa da un accordo sospeso – sembra spalancare una nostalgia piena di attese e sottintesi.
Di lì subito Chopin riprende enucleando, questa volta dal registro grave verso l'acuto, una figura d'accompagnamento simmetrica, che passa in secondo piano allorché ne deriva, quasi per naturale cristallizzazione, una melodia di canto arcano, più suggerito che concluso. Ciò che segue non si pone sotto il segno dello sviluppo, ma semmai della variazione, in una caleidoscopica successione di trapassi armonici ed enarmonici, sovente altalenanti fra maggiore e minore; da cui nasce, quasi per emanazione dei collegamenti tonali, una prodigiosa varietà di colori, nessuno dei quali però acceso, piuttosto sfumato e ricco di vibrazioni intime. L'interiorizzazione della musica avviene per impercettibili trasformazioni di elementi minimi attorno alla melodia del canto, intatta e intangibile, velata di malinconia virile, sospesa su se stessa e avvolta di delicate rimembranze; trattenute prima e, solo alla fine, esplicitate da una cadenza a *piacere*, quasi finalmente orgogliosa di sé, robusta e decisa nel suo cromatismo avvolgente.

Fryderyk Chopin
Ballata n. 4 op. 52

L'opera, che chiude il ciclo delle quattro *Ballate*, fu composta nel corso del 1842 ed è, più ancora delle sorelle, sintesi di innovazione e di consolidamento, o meglio consolidamento di una perpetua innovazione. Qui Chopin traccia un compendio di tutti gli stili, di tutti i generi trattati in due decenni di carriera, dal Rondò alle Variazioni alla Sonata, inglobando anche impulsi caratteristici di nuove forme da lui stesso create o ricreate, come i *Notturni* o gli *Studi*; mettendo la tecnica, divenuta trascendenza e spiritualità smaterializzata, al servizio di una costellazione di idee a loro volta incarnate in una disciplina senza lacci, capace di spaziare dall'uso della scrittura contrappuntistica più sofisticata alla immediatezza dell'improvvisazione più libera. Anche nei confini specifici del genere, sottratto a qualsiasi riferimento letterario e perfino extramusicale in favore di una ragione strettamente strumentale (in tal senso va intesa anche la spesso segnalata connessione con le Ballate del poeta polacco Adam Mickiewicz, di cui, per alcuni, sarebbero l'interpretazione musicale), Chopin coglie il carattere più propriamente romantico della Ballata nella compresenza di tutti gli elementi tanto tipici del genere quanto di solito impiegati isolatamente; da quello narrativo a quello fantastico, da quello epico a quello lirico. Ognuno di questi aspetti tende a fondersi progressivamente con l'altro, o meglio a svelare cammin facendo, in una sorta di estasi della passione sublimata, la sua identità a più facce. L'architettura della *Quarta Ballata* è particolarmente complessa, ardua la sua sezionatura.
Lo stesso tono narrativo affermato programmaticamente dal tempo costantemente in 6/8 si trasforma continuamente con la elaborazione delle figure, con i loro collegamenti e incroci, creando un'apparente ambiguità e asimmetria metrica nella fondamentale regolarità dell'andamento generale. E ciò vale non solo sul piano ritmico, agogico e dinamico. L'introduzione, di sette misure, presenta un equivoco tonale dato dall'insistita affermazione della tonalità di do maggiore, che solo con il passaggio al primo tema svelerà la sua funzione, invece esitante, della preparazione della tonalità principale dell'opera. E lo stesso primo tema, costituito da quattro misure che si ripetono sei volte, sembra riunire in sé il sempre uguale e il sempre diverso, in una quasi impercettibile oscillazione di sfumature sempre più determinanti. Con l'entrata del secondo tema, anch'esso introdotto alla lontana da quattro misure di preparazione, il tono narrativo cede al fantastico, alla visione sognante e dolcemente malinconica. Ma ancora una volta il carattere di questa sezione, che pur sembrerebbe esattamente fissato, svela nello sviluppo un'altra verità, prima di forte tensione drammatica, poi di trasfigurazione lirica; mentre il primo tema, che si era distinto per la sua mutevolezza, ora si salda in una riesposizione in forma di canone, di quasi cavalleresca epicità. Epicità che trova uno sfogo di selvaggia violenza nella *Coda* sorprendentemente atematica, esplosione incandescente di frammenti impazziti. Forse il carattere più vero e completo di quest'opera, che già ai contemporanei parve assai problematica e che continuò lungamente a risultare sfuggente, sta proprio nella sua stratificazione di molteplici aspetti espressivi e impressionistici, nel trascolorare, anche in senso psicologico, di elementi reali e illusori. Sarebbe però altrettanto sbagliato considerarla alla luce dei suoi paradossi e contrasti; giacché essi non esorbitano mai, neppure nei momenti di maggiore passionalità e drammaticità, dall'ordine di una profonda e originalissima razionalità, che mai come in quest'opera di un tempo senza tempo Chopin affidò alla comprensione della posterità.

Fryderyk Chopin
Berceuse op. 57

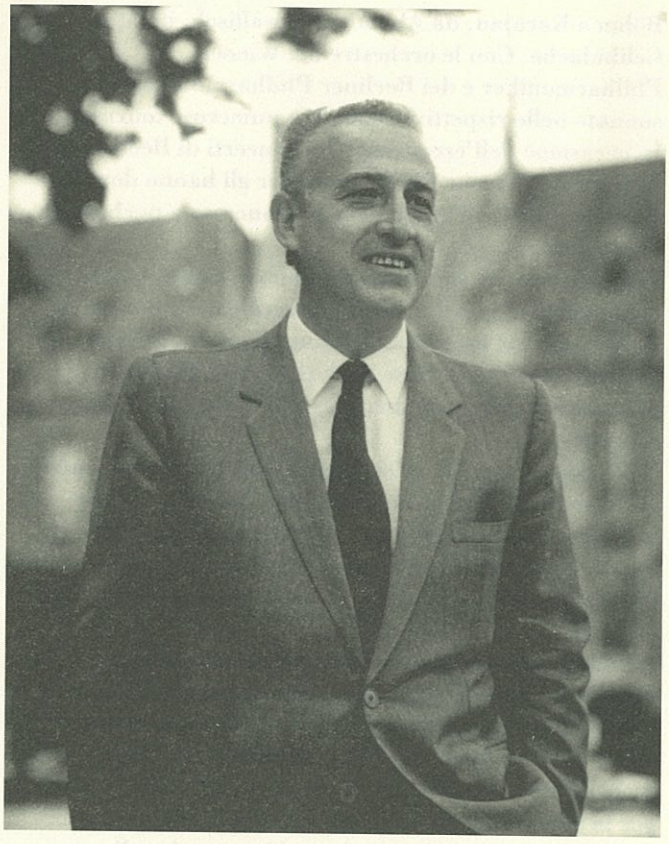
L'unicum della *Berceuse* nasconde alquanti misteri; dalla data di composizione (probabilmente il 1844, forse in parte il 1843) al titolo stesso, che assunse la forma definitiva solo nella pubblicazione del 1845, spostando l'accento dal tratto oggettivamente compositivo a quello più affettuosamente espressivo (il primo titolo era infatti *Varianti*: straordinaria anticipazione di sviluppi novecenteschi). Opera, nella sua trasparente semplicità, tra le più sperimentali di Chopin, la *Berceuse* è formalmente costituita da una serie di variazioni (quattordici) su un tema originale (ossia di Chopin stesso) di quattro battute, preceduto da due misure introduttive che presentano, da solo, il basso ostinato caratteristico, quasi motto che giustifica il titolo; più, alla fine, una enigmatica *Codetta* di otto battute. Si potrebbe dire che il lavoro è costituito come un campo di potenziali varianti; sicché l'idea stessa di variazione, anziché riconnettersi a quella classica di una progressiva espansione degli elementi di partenza, si avvicina piuttosto, assai modernamente, a una ipotesi virtuale di formanti, in un ottica spazio-temporale allargata, come nelle atmosfere irreali di un sogno. L'impressione di una continua divagazione tra i percorsi della memoria che si intersecano e si sovrappongono, riposa altrettanto evidentemente su una meticolosa cura architettonica, rivolta non tanto al riempimento e alla accumulazione quanto alla rarefazione e alla decantazione; al punto che risulta arduo distinguere la sostanza tematica dall'ornamentazione, il *crescendo* dalla dissolvenza. Alla estatica immobilità di un basso ostinato fisso come per ipnosi su tonica e dominante di re bemolle (eccettuate un paio di battute prima della fine) si oppone la melodia arabescata e vagamente improvvisata della mano destra, come in una ninna-nanna cullante per chi già sogna; e mai vorremmo addormentarci perdendo quel sogno.

Fryderyk Chopin
Scherzo n. 3 op. 39

La complessità e l'autonomia dei *Quattro Scherzi* composti da Chopin nell'arco di dodici anni, tra il 1831 ed il 1842, possono essere comprese solo sottraendoli alla consueta collocazione all'interno di una grande forma sonatistica in più movimenti, dove la loro funzione è parentetica e distensiva rispetto alla tensione concentrata di un *Allegro* o di un *Adagio*. Con Chopin invece lo *Scherzo* diviene esso stesso grande forma, quasi assorbendo la leggerezza e la giocosità delle movenze che lo contraddistinguono nella carica di forti contenuti drammatici ed emotivi. Dalla dialettica di contenuti e atteggiamenti contrastanti deriva non solo l'insolita ampiezza delle dimensioni ma anche l'impianto formale, che si allontana dalla tradizionale struttura tripartita per orientarsi verso una costruzione strofica più differenziata; nella quale, dopo l'introduzione e la presentazione tematica, si alternano sezioni di sviluppo di diverso carattere (con una, più o meno centrale, lenta e sostenuta, cui spetta il compito di alleggerire e stemperare il clima acceso); per culminare, dopo la ripresa, in una *Coda* di rapinoso virtuosismo. L'unità di fondo di questa nuova concezione formale è ribadita dal fatto che il movimento di base è di un unico tipo (*Presto* nel secondo e nel quarto *Scherzo*; *Presto con fuoco* nel primo e nel terzo), il tempo è sempre 3/4 e vi sono usate solo tre figure musicali: la minima, la semiminima e la croma. Con questi elementi Chopin inventa i suoi temi e le sue figurazioni, le sue immagini e i suoi collegamenti, pervadendoli di un'incessante energia motoria e centrifuga.
Tutti questi aspetti sono portati nello *Scherzo n. 3 in do diesis minore* op. 39 a un livello altissimo di concentrazione. Fin dall'introduzione si instaura un clima di angoscia, di inquietudine interiore, musicalmente formulato con la ripetizione di un frammento in ottave nella regione grave della tastiera e *piano*, sospeso sul vuoto di una enigmatica indeterminatezza ritmica e tonale, separato da drammatiche pause e reso ancor più ansioso dalla

contrapposizione per tre volte nel *forte* di risoluti accordi tenuti. L'irruzione del primo tema in do diesis minore e in doppie ottave, con la sua martellante energia ritmica, scarica in aggressività questa attesa, ma è ben lungi dal cancellarne il ricordo; essa è piuttosto frutto di una volontà affermativa che voglia preparare una più alta visione. E questa si presenta nella seconda sezione in re bemolle maggiore, con un motivo di corale di solenne gravità religiosa, prima anelante alla liberazione e alla luce e poi, a poco a poco, risucchiato nella frenesia del tema iniziale, che annuncia drammaticamente lo sviluppo.
Questo si basa su un percorso a ritroso sul materiale dei due temi, mirante non tanto a elaborarne i motivi quanto a rafforzarne il carattere contrastante, radicalizzandone nello stesso tempo le prospettive. Con effetto sorprendente e fortemente simbolico, proprio quando sembrerebbe che l'atmosfera del primo tema si affermasse in tutta la sua aggressiva disperazione, il secondo tema fa letteralmente esplodere, nella tonalità di do diesis maggiore, la melodia del *Corale*, in un movimento di ascesa non più contraddetto da alcunché e raggiante di luce e di calma: celebrando una vittoria dello Spirito che la *Coda* vorticosa chioserà con strepitosi inni di lode.

Sergio Sablich



MAURIZIO POLLINI

Maurizio Pollini è nato a Milano in una famiglia di artisti; il padre, l'architetto Gino Pollini, e lo zio, lo scultore Fausto Melotti, hanno raggiunto nei rispettivi campi notorietà internazionale.
Nel 1960 vince il primo premio al Concorso Internazionale "Chopin" di Varsavia. Conseguito questo riconoscimento, rifiuta numerosi impegni per approfondire lo studio ed arricchire il repertorio prima di iniziare una intensa carriera concertistica.
Da allora Maurizio Pollini è protagonista in tutti i maggiori centri musicali d'Europa, America e Giappone. Ha suonato con i più celebri direttori dei nostri tempi, da

Böhm a Karajan, da Abbado a Sawallisch, da Muti a Celibidache. Con le orchestre dei Wiener Philharmoniker e dei Berliner Philharmoniker ha suonato nelle rispettive sedi ed in numerose tournées.
In occasione dell'esecuzione dei concerti di Beethoven a New York i Wiener Philharmoniker gli hanno donato l'Anello d'oro, un segno di stima concesso a pochissimi altri musicisti.
Il suo repertorio si estende da Bach ai compositori contemporanei, includendo l'integrale delle Sonate di Beethoven, già eseguita a Berlino, Monaco, Milano (Teatro alla Scala), New York (Carnegie Hall) e in programma nelle prossime stagioni a Londra, Vienna e Parigi.
Nella primavera del 1995 ha preso parte, inaugurandolo, al Festival che Tokyo ha dedicato a Pierre Boulez e nell'estate dello stesso anno il Festival di Salisburgo gli ha affidato l'ideazione di un ciclo di concerti le cui scelte programmatiche rispecchiano i suoi molteplici interessi musicali.
Ha inciso numerose opere del repertorio classico e romantico, tutte le opere per pianoforte solo ed il Concerto per pianoforte e orchestra di Schöenberg, opere di Berg, Webern, Nono, Manzoni, Boulez e Stockhausen, testimoniando così il suo grande interesse per la musica del nostro secolo. I suoi dischi hanno ricevuto numerosi riconoscimenti internazionali.

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

Marilena Barilla, *Parma*
Paolo Bedei, *Ravenna*
Roberto e Maria Rita Bertazzoni, *Parma*
Riccardo e Sciaké Bonadeo, *Milano*
Michele e Maddalena Bonaiuti, *Firenze*
Giovanni e Betti Borri, *Parma*
Paolo e Alice Bulgari, *Roma*
Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*
Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*
Ido e Ada Casalboni, *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 Galtrucco, *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*
Viglienzone 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