
Teatro Rossini
Lunedì 12, Martedì 13,
Mercoledì 14 e Giovedì 15 luglio 1999, ore 21

La Foresta incantata
di Francesco Saverio Geminiani (1687-1762)

*Azione coreografica tratta dalla
Gerusalemme liberata di Torquato Tasso*

coreografie e regia di
MICHA VAN HOECKE

con
YGOR YEBRA

ENSEMBLE DI MICHA VAN HOECKE

scene e costumi di
Ezio Antonelli

autore luci
Gianni Pollini

progetto sonoro di Luciano Titi
litophoni (pietre sonore) di Amalia Del Ponte
voce di Sandro Lombardi
realizzazione scenica della Drammatico Vegetale
realizzazione costumi di Simona Zanella

ACCADEMIA BIZANTINA
direttore
OTTAVIO DANTONE

Creazione per Ravenna Festival
in prima rappresentazione assoluta

In collaborazione con il Comune di Lugo

programma di sala a cura di Eléna Girolodi



Giovan Battista Piazzetta, frontespizio per il Canto XIII della Gerusalemme Liberata di Torquato Tasso, Albrizzi, Venezia 1745.

SCENA I

Il muro

Un cuore che pulsa segna l'inizio.

È la pulsione del desiderio, della tensione spirituale, dell'angoscia che monta cercando una quiete.

La quiete è al fine la conquista di Gerusalemme. Quella della poesia e del Tasso, quella dell'azione teatrale, quella dei popoli e delle religioni in conflitto, quella celeste dell'anima.

Prima, sotto, in basso, nella fossa dell'orchestra, regna il caos.

Il caos è progressivo, incrementa attorno al moto interiore dell'anima in uno esteriore che è insieme immagine della battaglia ed espressione della disperazione.

Suoni e rumori di macchine di guerra (reali macchine barocche e qualche eco di quelle più vere balcaniche) sovrastano grida e richiami di voci tronche, spezzate, confuse e disperate. Qualche voce d'orchestra interviene in questo coro dissonante, assordante, o sordo piuttosto.

Anche qualche musicista è con l'umanità intera (l'intero corpo dei danzatori) alle porte del teatro, del mondo e dell'anima, di Gerusalemme simbolo di resurrezione.

Sono tutti di spalle, scuri in volto più che nelle vesti, neri di rabbia e di peccato. E quando questa umanità nella disperazione si dispone al pianto e poi alla preghiera, il muro finalmente si disperde, dolce come un sipario.

SCENA II

La prima voce: la poesia e la musica

In questo luogo frantumato e ormai silente, in una diaspora di pietre e umanità, una voce recitante emerge sul coro sommesso di preci indistinte.

Mentre l'umanità si inchina, s'acquieta, si pente, una descrizione della foresta incantata dal XIII canto della *Gerusalemme Liberata*, accompagna il suo fisico e visivo delinearci sulla scena:

“Sorge non lunge a le cristiane tende
(G.L., XIII, 9)

La foresta in scena è fatta di pietra, pietre che diventano alberi, mistero che apre al mistero. Come del resto nel testo, la sua vista è già una magia, per cui nessuno è tentato ad entrarvi. Al mago Ismeno non resta che produrre magici rituali in un mitico luogo, e bastano forse le nostre proiezioni a popolarla di fantasmi, e dello stesso Ismeno, che non è quel mago, ma l'archetipo stesso della magia, l'essenza del sortilegio fatta persona, divenuta danza in questo spettacolo.

Così, in questo gioco di trasposizioni, simboli e metafore, poesia e musica, quando la voce recitante conclude sulle parole "... *il parlar mosse*", come un passaggio di testimone al teatro barocco di Geminiani, dietro un tulle, sui ripiani del fondo, appare l'orchestra, voce regina del teatro musicale ...*e inizia il concerto*.

SCENA III

L'in-canto della foresta

Dunque per la magia di Ismeno, della magia stessa, ovvero della musica, la foresta lentamente si profila, si anima e incanta. Incanta il pubblico-viandante che tra quelle pietre vegetali, tra quelle lapidi verdi, antiche testimoni del mistero, scorge un convegno di streghe e il corteo dei loro fantasmi.

Una serie di danze legate alla scansione della partitura, ed alla ritualità del gesto magico nella coreografia, mostrano il sortilegio promosso dal male, dall'inganno delle forme esteriori. Costumi che evidenziano la femmineità di streghe sirene e vampire, al contempo celano l'intuibile verità delle difformità che le accompagnano. Vesti importanti, ma asimmetriche, scomposte, scarmigliate, che accennano ad altre nature compresenti e celate.

SCENA IV

La moschea

Quasi a rappresentare la loro natura inconsistente di forme apparenti, col chiudersi della musica d'orchestra, queste presenze svaniscono. Si dileguano insieme all'immagine del bosco che ritorna ad essere muta pietra, come un testimone passivo, sintesi della materia e

simbolo, natura e cultura.

Una scarna pochezza apparente che apre all'universo interiore, genera una cosmogonia archetipa. Attraverso l'acqua, il vento, i puri ed eterni elementi della natura, la pietra diventa sabbia, l'uomo diventa spirito, preghiera. Eccoci scalzi, già dentro il tempio-moschea, dove dovremmo essere con Ismeno a manifestare il prodigioso incantamento della foresta, catturati, invece, dalla spiritualità essenziale del luogo. Nessuna immagine può rappresentare la divinità, nessuna descrizione, se non la natura stessa nelle sue semplici manifestazioni. Allora una natura vegetale fatta di pietra, tanti fiori di pietra, un mosaico, possono essere immagine trasfigurata, rappresentabile. In questo silenzio una monolitica pietra, un tempo bianca, come quella sacra della Mecca, condensa in se i peccati e forse anche le magie di Ismeno, e diventa nera di pentimento.

La pietra nera per un mondo spirituale, lirico, essenziale, evocativo. Alcuni danzatori sacerdoti, come monaci dervisci si inebriano di questa assenza-presenza, e come vertici di forze centripete chiamano e condensano in se il rumore del mondo. Suoni senza musica si raccolgono in vortice, catturano frammenti di canti di mu'azzin, polvere di suoni che si rincorrono e perdono nel vento, nella sabbia che è mare e deserto, essenza e miraggio della Gerusalemme celeste.

La pietra nera è come un "buco nero" spirituale; in questo buio dalla profondità illuminata, concettualmente opposto alla manifestazione accecante della luce divina dei cristiani, si concentra ogni essenza e per altre vie si tende al medesimo obiettivo dell'elevazione a Dio.

Pietre che piangono pioggia, vento che graffia le pietre, pietre che si frantumano in mosaici, che si dissolvono in sabbia, che si oscurano fino a svanire: questa è la scena. Uomini danzano, anch'essi vestiti di scuro e dei segni del cosmo, costumi incisi orizzontalmente come dal flagello del vento e della penitenza. E donne velate, con in mano microcosmi sonori come fossero segni divini o preghiere.

Tra loro, forse attratti dalla forza del vortice, forse in cerca d'accordo musicale, spirituale e lirico, scendono alcune figure dell'orchestra, avanguardia strumentale in contemplazione a questo mondo primario.

SCENA V

La foresta incantata

Ritorna infatti il concerto barocco, con la sua trama di foresta, che ora si ricompone misteriosamente alla musica in una forma diversa da prima.

Ora è più oscura e sinistra, ora è intrisa della magia di Ismeno, e per essa forse vaga una sola figura, o forse nessuno.

Ma ecco che la foresta si accende, si infiamma a noi, soltanto osiamo scrutarla.

Un albero-pietra è pergamena, testo che brucia e consuma il racconto del Tasso:

*“Cresce il gran foco, e ‘n forma d’alte mura
(G.L., XIII, 209).*

Arde la voce, come donando ossigeno al fuoco, alimenta l’incantesimo.

In questa oscurità rotta dalle sole fiamme, altre pietre-foresta manifestano la loro gravidanza magica; la loro metamorfosi cattura la mente, confonde e trasforma il bosco in mistero, in pena, in lutto. La foresta pietra-legno diventa croce, ritorna pietra ed essenza, mentre figure danzanti e disperse come in una bolgia dantesca vagano invano, vestiti di fasce, come feriti nell’anima e nella speranza. Come trovare la via spirituale per Gerusalemme? Perdersi in questo bosco per ritrovare se stessi.

Mostruosità appaiono nelle pietre che si animano dei corpi stessi dei danzatori. Rami che sanguinano, membra umane che si innestano alla roccia, teche che si aprono ad icone della sofferenza e del tormento.

SCENA VI

L’accampamento cristiano

Il fuoco si spegne, cosparso il capo con la cenere del pentimento. Come dopo aver scoperto e riconosciuto le proprie colpe, torniamo in noi stessi, mentre idealmente i cristiani tornano mesti al loro campo. È allora di nuovo il tempo del silenzio e della preghiera. Ma in questo mondo opposto che mira alla stessa salvezza del corpo e dell’anima, non è una forza centripeta, non è l’arabesco

orizzontale, il nero ambrato, l'oscuro interiore che innalza i cuori, ma il bianco variegato dei colori dell'iride, il moto lineare e verticale che porta lontano, in alto, oltre da sé.

Parallelamente, diametralmente opposte, ancora voci indistinte miste ad echi di canti gregoriani, si levano verso una luce che acceca e lascia solo intravedere il riflesso di Dio attraverso l'infinita distanza che lo separa dall'uomo, e quanto sia ancora lontana la Gerusalemme celeste.

Tra questi slanci gotici, una pietra si accende di luce, riprende il concerto barocco. In questa estrema aspirazione all'ascensione, come un premio alla speranza, materializzazione di vetrate trafitte da raggi celesti, appare l'Arcangelo Gabriele che porta a Rinaldo, l'eletto, una spada iridescente.

*Quinci al bosco t'invia, dove cotanti
Son fantasmi ingannevoli e bugiardi*
(G.L., XVIII, 80-81)

*Rinaldo guata, e di veder gli è avviso
Le sembianze d'Armida e 'l dolce viso.*
(G.L., XVIII, 246-47)

E Gabriele guiderà Rinaldo verso il bosco iniziatico, a destreggiarsi ed uscire dalle trame barocche per entrare in quelle divine. Diverrà custode ed emblema della redenzione umana, manifestazione della nostra intenzione spirituale, sola forza e speranza per la conquista del cielo e della pace tra i popoli e interiore.

SCENA VII

La foresta sconfitta

Allora la spada è anche una croce, con la quale Rinaldo entra nella foresta a caccia di demoni-ninfe-ciclopi.

Qui il teatro barocco serve il teatro presente e, come in un quadro dentro la scena, Rinaldo combatte ciò che gli sfugge, si riforma e trasforma; vince ed esorcizza i mostri della nostra ragione e della nostra anima. La scena diventa un duttile insieme di oggetti-costumi al servizio della coreografia che anima di forme mutevoli le ninfe, arricchisce e moltiplica le loro immagini ambigue e mendaci, barocche.

SCENA VIII

L'ultima voce: il suono celeste

Alla fine della battaglia, alla fine della musica, alla fine del teatro, resta un Rinaldo a cavallo, statuario, come un cimelio della scena barocca conquistato sul campo, resto emblematico di un tentativo di risoluzione dei conflitti umani attraverso il teatro.

Le colpe, i conflitti, le responsabilità dell'uomo, elevandosi trovano la pace, mentre la musica barocca si inchina a quella celeste, originaria, contenuta nelle pietre, simbolo dell'origine e del futuro, della struttura della materia e del tempo, della meta finale.

*In Paradiso ti accompagnino gli angeli,
al tuo arrivo ti accolgano i martiri
e ti conducano nella Santa Gerusalemme*
(Rito delle esequie)

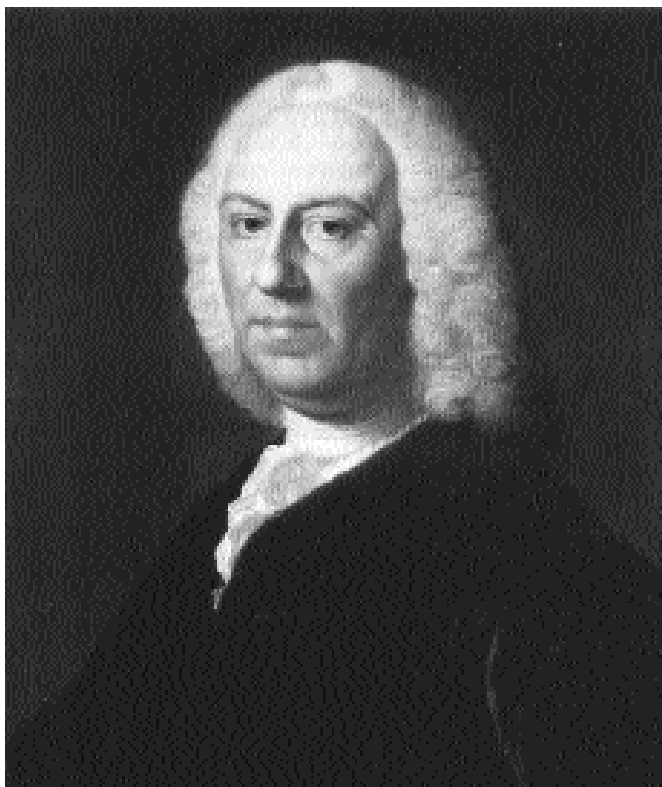
Appunti di lavoro di *Micha van Hoecke* elaborati da *Ezio Antonelli* (aprile 1999).

The *Inchanted Forrest* è la sola composizione di Francesco Geminiani di cui si conservano la partitura manoscritta autografa e i documenti relativi alla sua prima esecuzione. Malgrado ciò, a differenza delle altre, è difficile stabilire con certezza la data di stampa. Secondo Burney e Hawkins essa fu pubblicata negli anni successivi al ritorno di Geminiani dal suo ultimo soggiorno a Parigi, intorno al 1755-56, mentre sul frontespizio dell'autografo si legge: "The Gift of Francesco Geminiani the Author to James Mathias / 7 dec.^o 1761/ La Selva Incantata del Tasso / Composizione Istrumentale/ da F. G."

Le date riportate da Burney e Hawkins sono di rado affidabili, mentre quella indicata sul manoscritto è verosimilmente la data in cui il compositore ne fece dono a James Mathias, ed è dunque altrettanto insicura e può servire solo come *terminus ad quem*. Quel che è certo è che l'*Inchanted Forrest* fu composta dopo la pubblicazione dell'op. v (1747), da cui è tratto il primo movimento della seconda parte, e prima del 31 marzo 1754, data della sua prima esecuzione a Parigi.

La musica era stata commissionata a Geminiani dall'architetto e "regista" Giovanni Niccolò Servandoni (1695-1766), il quale l'aveva utilizzata nel suo spettacolo di pantomima, *La Forest Enchantée*, rappresentato a Parigi al "gran Théâtre du Palais des Thuilleries". Il soggetto, tratto dai canti XIII e XVIII della *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, dava modo a Servandoni di realizzare effetti scenici sorprendenti: "Tous ce que l'Art de la Peinture, de la Perspective & des Mécaniques peut fournir de plus noble & de plus surprenant, est déployé dans ce Spectacle", si legge nella recensione apparsa su "Annonces, affiches, et avis divers" il 10 aprile 1754.

Lo spettacolo è in cinque atti; il primo, terzo e quinto si svolgono nella foresta di Saron, il secondo in una moschea di Gerusalemme e il quarto nell'accampamento cristiano. Il soggetto è il seguente: l'esercito cristiano ha bisogno di una nuova "macchina espugnatrice" per poter riprendere l'assedio di Gerusalemme, ma la foresta che deve fornire la legna necessaria alla sua costruzione è stata incantata dal mago Ismeno ed è popolata di



Anonimo (XVIII sec), Ritratto di Francesco Geminiani.

“innumerabili, infiniti Spirti” che la rendono impenetrabile; dopo vari tentativi Goffredo di Buglione incarica Rinaldo di rompere l’incanto, e questi riesce infine ad avere la meglio sulle forze del male. La storia è dunque molto semplice e ciò per la natura stessa dello spettacolo, una pantomima, che richiede un’azione elementare e un intreccio ridotto al minimo. Semplice ma ricca di possibilità per l’architetto, scenografo e pittore Servandoni, una delle figure più interessanti del teatro tardo barocco francese, noto per gli effetti illusionistici dei suoi spettacoli ottici. “De quoi diable – scrive un certo marchese *** all’autore dello spettacolo – vous avisez-vous d’imiter cette nature si prônée & qui radote; de la copier dans l’obscurité d’une nuit, dans une belle aurore, dans un jour plein, dans une sécheresse, dans une pluie abondante, le tonnerre, les éclairs, le sombre des forets, l’épaisseur des bois, dans la chute des torrens, les nuances d’un beau ciel, les décroissances des couleurs, la verdure des arbres (...); il y a des femmes qui vous sçavent mauvais gré de leur faire peur par votre tonnerre artificiel; d’autres rougissent d’avoir préparé le mouvement du parassol, dans la crainte d’être inondées de votre pluie”.

Nello stesso teatro, noto allora come *Salle des Machines*, tra il 1738 e il 1742 Servandoni aveva messo in scena una serie di spettacoli ottici che consistevano in un’esibizione spettacolare di vedute scenografiche, con poche comparse mute, e largo impiego di macchine, mutazioni a vista, effetti prospettici, pittorici e illuminotecnici. Con la *Forest Enchantée* inaugurava dopo diversi anni una nuova serie di spettacoli che porterà avanti fino al 1758. L’esame dei programmi di sala, conservati a Parigi alla Bibliothèque-Musée de l’Opéra, rivela un dettaglio interessante: a partire dalla *Forest Enchantée* il nome del compositore è riportato sul frontespizio, o in una delle pagine iniziali, e ciò sembra indicare una maggiore attenzione per la musica.

La scelta del soggetto dipendeva in larga parte dalle opportunità che esso offriva di realizzare effetti scenotecnici spettacolari, e i canti XIII e XVIII della *Gerusalemme liberata*, come vedremo più avanti, si adattavano bene allo scopo. Malgrado ciò lo spettacolo

non sembra aver avuto alcun successo, al punto che l'ignoto marchese pubblicò una lettera critica dai toni fortemente ironici nel tentativo forse di risollevarne le sorti. L'inizio della lettera non lascia dubbi sulla fredda accoglienza del pubblico: "Je suis *désolé* Monsieur, du peu de succès qu'a votre Spectade & de l'indifférence que l'on a à s'y rendre. Je vous veux du bien en vérité; mais je ne scaurois blâmer le public: il est plus éclairé que jamais, & il est étonnant jusq'où va sa délicatesse; vous avez des talens, il attendoit de vous toute autre chose". La lettera non accenna minimamente alla musica di Geminiani, ma nella recensione di Friedrich Melchior von Grimm, del 15 aprile 1754, si legge che la pantomima "est accompagné d'une mauvaise musique de la composition de M. Geminiani, qui doit en exprimer les différentes actions". È difficile stabilire se la "mauvaise musique" di Geminiani abbia contribuito o meno all'insuccesso dello spettacolo. Il compositore era molto apprezzato a Parigi e i suoi concerti grossi erano eseguiti di frequente in apertura del *Concert Spirituel*, ma il suo successo nella capitale francese, come anche a Londra, era legato soprattutto ai concerti grossi op. III e le sue successive composizioni non avevano incontrato il favore del pubblico.

La musica composta da Geminiani per la *Forest Enchantée* era dunque un'incognita. Si deve anche aggiungere che il compositore, all'età di sessantasei anni, si accostava per la prima volta ad un genere teatrale. La sua musica doveva accompagnare i movimenti degli attori-ballerini, seguire l'azione, adattarsi a un programma, e ciò per Geminiani era un'esperienza del tutto nuova.

Qualche anno dopo lo spettacolo Geminiani ne diede alle stampe una versione da concerto: "His composition called the *Enchanted Forest*, – scrive Burney – in which he endeavoured by mere sound to represent to the imagination of an audience all the events in the episode of the thirteenth book of Tasso's *Jerusalem*, was published about 1756; but Music has never had the power, without vocal articulation, to narrate, or instruct; it can excite, paint, and soothe our passions; but is utterly incapable of reasoning, or conversing, to any reasonable purpose". La prima esecuzione moderna dell'*Inchanted Forrest* è

avvenuta a Siena il 1 settembre 1967 sotto la direzione di Newell Jenkins, che nello stesso anno dedicava alla composizione un articolo analitico. L'esame della partitura veniva condotto senza tener conto della destinazione teatrale della composizione, come anche dei documenti ad essa relativi e del poema del Tasso. La versione da concerto è divisa in due parti, la prima in re minore e la seconda in re maggiore, e in questa veste appare certamente un prodotto originale, o quanto meno insolito, una sorta di musica a programma di dimensioni considerevoli per l'epoca in cui fu scritta. L'esame della sola musica porta però fuori strada. "*The Enchanted Forest* – scrive Jenkins – is the last known large orchestral work Geminiani composed. It was designed as a ballet-pantomime of two parts, each of symphonic proportions, each of eleven movements. It is by far the largest form Geminiani ever attempted". L'esame del programma di sala, della recensione e della lettera dell'ignoto marchese rivela una realtà del tutto diversa. Confrontando i singoli movimenti con le diverse scene della pantomima risulta evidente che le musiche dei primi quattro atti non sono altro che quattro distinti concerti grossi. L'unica eccezione è rappresentata dall'atto finale, la cui musica segue più direttamente l'azione (l'impresa di Rinaldo), e non è più riconducibile ai modelli consueti del concerto grosso. Le conseguenze di questa lettura sono evidenti: si tratterebbe in sostanza di uno dei consueti adattamenti di musiche precedentemente composte, tipico di Geminiani, oppure, ammettendo che la musica fosse stata commissionata e composta per l'occasione, della sua incapacità di concepire una tecnica compositiva diversa da quella del concerto grosso. L'evidente unità stilistica dell'*Inchanted Forrest* è motivo sufficiente per escludere si tratti di un adattamento di musiche composte in periodi differenti. (...)

La lettura proposta ha naturalmente valore di ipotesi. Solo il rinvenimento della versione destinata alle scene potrebbe confermarne la validità. L'esame della partitura in riferimento alla sua destinazione teatrale sembra comunque escludere sostanziali modifiche tra le due versioni. L'intervento di Geminiani è soprattutto

finalizzato a ridurre i cinque atti della pantomima in due parti tonalmente distinte. Che a questo proposito Geminiani abbia modificato l'ordine dei movimenti è anche possibile, ma lo stretto rapporto tra la musica e il soggetto della rappresentazione è motivo sufficiente per dubitarne.

La tendenza a semplificare il linguaggio (...) è particolarmente evidente nell'*Inchanted Forrest*. Molti tratti che caratterizzavano le precedenti composizioni orchestrali di Geminiani, e specialmente il prevalere della scrittura contrappuntistica, sono ora quasi del tutto scomparsi. Malgrado sia ancora riconoscibile, lo stile del compositore appare profondamente mutato e per certi versi può essere definito galante. L'adozione di un linguaggio omofonico semplice e lineare non è solo legato all'influsso della musica francese, ma anche e soprattutto dalle esigenze proprie della pantomima. Ma forse anche il fallimento della "laboured, difficult, and fantastical" op. VII convinse Geminiani che era tempo di adottare lo stile galante allora in voga.

Anche l'organico è leggermente cambiato, anche se l'aggiunta degli strumenti a fiato non arriva a modificare una concezione che è ancora quella tradizionale del concerto grosso. I flauti, tranne rare eccezioni, si limitano a raddoppiare i violini, aggiungendo colore ed enfatizzando il carattere omofonico della partitura; tuttavia la loro aggiunta agli strumenti del concertino e al violino solista crea quel timbro particolare che è tra le principali caratteristiche dell'*Inchanted Forrest*. Nell'edizione a stampa gli abbellimenti e i segni di espressione dei flauti (in particolare legature e staccati), e talvolta anche il ritmo stesso, differiscono da quelli dei violini che essi raddoppiano; è probabile che ciò sia semplicemente dovuto all'imprecisione della stampa, visto che nella partitura autografa i violini e i flauti si trovano sugli stessi righi musicali. La funzione degli ottoni è sostanzialmente timbrica e dinamica; essi intervengono solo alla fine degli atti, che annunciano con la loro presenza e, come i flauti, possono essere omessi senza con ciò compromettere armonia e melodia. L'aggiunta dei fiati non comporta infatti l'aumento delle parti reali, e ciò è confermato dal fatto che la versione

manoscritta è su quattro pentagrammi. La scrittura orchestrale si basa ancora sul rapporto tra concertino e ripieno, sebbene rispetto alle opp. II, III e VII si noti una maggiore varietà di combinazioni strumentali. La viola ha una funzione puramente armonica, salvo quando crea continuità tra le frasi delle parti superiori. Il secondo violino ha maggiore mobilità rispetto alla viola, ma raramente ha una funzione melodica indipendente. In generale le parti interne mostrano chiaramente l'effetto dell'adozione della scrittura omofonica. La complessità che caratterizzava le precedenti composizioni orchestrali, non solo rispetto all'irregolarità ritmica e melodica ma anche all'attiva partecipazione delle parti interne, è quasi del tutto scomparsa. Tale semplificazione riguarda anche la tecnica del violino: la nota più acuta è solo re² (nell'op. III era la²) e sono del tutto assenti quelle difficoltà tecniche tipiche della scrittura violinistica del maestro lucchese, forse perché i violini sono spesso raddoppiati dai flauti.

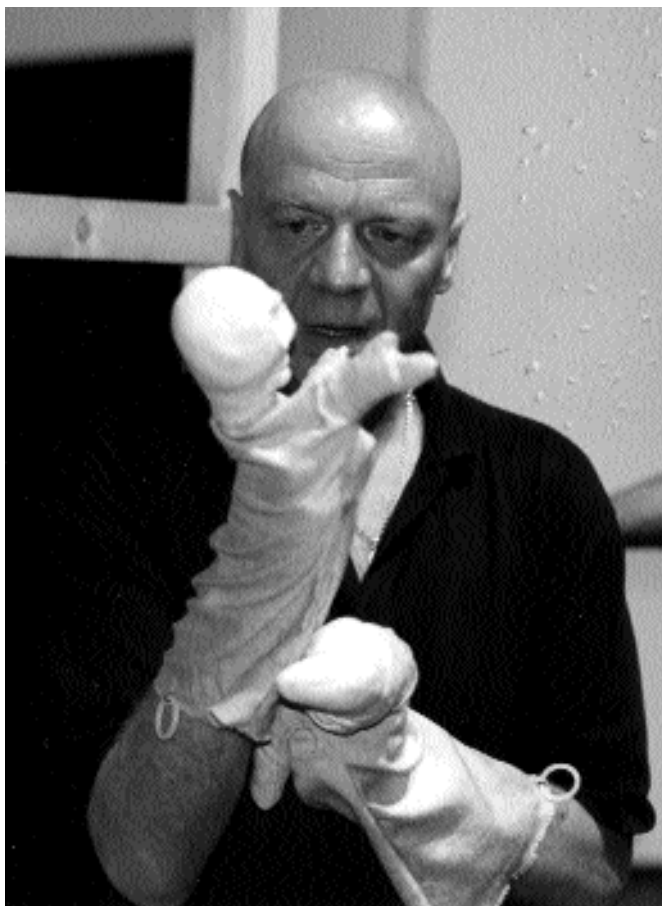
L'*Inchanted Forrest*, come si è osservato, non è musica a programma, ma musica adattata a un programma. Del resto sarebbe improprio definirla tale semplicemente perché il concetto di musica a programma risale ai primi anni dell'800 (se ne trova una prima definizione nel *Musicalisches Lexikon* di Heinrich Christoph Koch del 1802) e non può essere applicato alla musica composta in tempi precedenti. La musica non cerca di imitare o descrivere, come ad esempio nelle *Quattro stagioni* di Vivaldi, ma è semplicemente il sottofondo della pantomima. Ciò che fece Servandoni non deve essere stato così diverso da quanto fanno oggi molti coreografi, ossia scegliere prima la musica e poi creare il balletto. La sola parte descrittiva composta da Geminiani è forse l'ultima, ma anche in quel caso è difficile parlare di musica propriamente descrittiva perché essa si limita ad accompagnare l'azione.

Malgrado l'insuccesso dello spettacolo Giovanni Niccolò Servandoni non si perse d'animo. Negli anni seguenti mise in scena *Le triomphe de l'amour conjugal* (16 marzo 1755), *La conquête du Mogol par Thamas Kouli-kan* (4 aprile 1756), *La constance couronnée* (27 marzo 1757) e

La chute des anges rebelles (12 marzo 1758). Le recensioni di questi spettacoli apparse sul “*Mercure de France*” sono generalmente positive, ma si deve ricordare che questo giornale non è sempre affidabile sul successo degli spettacoli parigini (la stessa *Forest Enchantée* fu considerata un grande successo!). E quindi difficile stabilire quale fu l'accoglienza del pubblico e soprattutto sapere se Servandoni cercò di evitare gli errori osservati da Grimm e dal Marchese ***. Di queste pantomime si conservano oggi i programmi di sala e le recensioni, ma non le musiche. La *Forest Enchantée* è dunque il solo spettacolo di Servandoni che sarebbe oggi possibile riproporre sulle scene.

Enrico Careri

(da *Francesco Geminiani*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, in corso di pubblicazione, per gentile concessione dell'Editore).



MICHA VAN HOECKE

È nato a Bruxelles nel 1944. Nel 1960 è entrato a far parte della compagnia di Roland Petit e, nel 1962, del Ballet du XXe Siècle diretto da Maurice Béjart, partecipando come solista a numerose creazioni.

Nel 1971 ha iniziato a dedicarsi alla coreografia, realizzando *Le journal d'un Fou* (1971), *Le Mariés de la Tour Eiffel* (1972), *Le Groupe des Six*, *Sequence III* (1973) su musiche di Luciano Berio, *Antigone* (1972) con la Compagnia Anne Beranger di Parigi al Festival di Avignone.

Nel 1979 è divenuto direttore artistico della scuola Mudra, fondata da Maurice Béjart. Nel 1981 ha formato, con i migliori elementi del Mudra, il proprio Ensemble per il quale ha creato, fra gli altri, *Monsieur Monsieur* (ispirato alle poesie di Jean Tardieu), *Doucha* (dalle novelle di Checov) e *La Dernière Danse*.

Dal 1986 si è trasferito con la Compagnia a Castiglioncello come ospite del Festival, cui ha partecipato con *Prospettiva Nievskij*, *Guitare*, *Il Combattimento*, *Regard*, *Il Violino di Rotschild*, *Pierino e il Lupo*.

Particolarmente intensa è stata in questi anni la sua collaborazione con Ravenna Festival, dove ha presentato *Dante Symphonie* (1990), *La muette de Portici* di Auber (1991, suo debutto nella regia lirica), *Adieu à l'Italie* (1992 e 1993), vincitore del premio della critica italiana per la migliore coreografia moderna del 1992, *A la mémoire* (1994) con Luciana Savignano, *Odissea Blu* (1995) con Ruben Celiberri, *Orpheus* e *Pulcinella* (1996) con Luciana Savignano, *Pélerinage* (1997) con Chiara Muti e Alessio Boni.

Nel 1995 ha curato la regia e la coreografia de *L'Orfeo* di Monteverdi, nella coproduzione Teatro Alighieri di Ravenna e Teatro Verdi di Pisa, e dei *Carmina Burana* di Orff, nella nuova produzione del Teatro di Pisa, presentata in seguito anche a Ravenna.

È del 1997 lo spettacolo *Le Diable et le Bon Dieu* su musiche di Bach e Stravinskji.

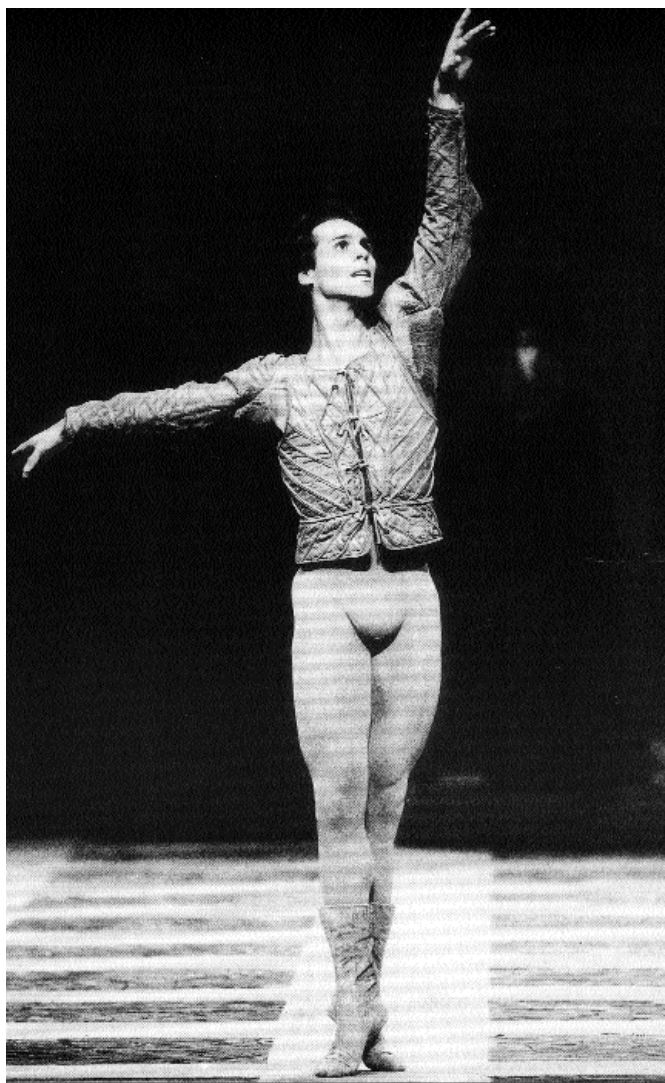
Tra le numerose coreografie e collaborazioni presso festival e teatri, ricordiamo: al Teatro alla Scala, con la direzione di Riccardo Muti, *Orfeo ed Euridice*, *Die Zauberflöte*, *Idomeneo* (regia di Roberto De Simone), *La Traviata* (regia di Liliana Cavani), *Vespri Siciliani* (regia di Pier Luigi Pizzi) e *Baiser de la Fée*;

Les Troyens per l'inaugurazione dell'Opéra Bastille (regia di Pier Luigi Pizzi, direzione di Myung-Whung Chung); *Teorema* di Pierpaolo Pasolini (musiche di Giorgio Battistelli, regia di Luca Ronconi) e *Davila Roa* di Alessandro Baricco (regia di Luca Ronconi) al Teatro Argentina di Roma; *Le Boeuf sur le toit* per la Compagnia di Victor Ullate; *D'après le Mandarin* con Luciana Savignano al Teatro Carcano di Milano.

Dal 1997 Micha van Hoecke è coordinatore artistico per

il ballo presso il Teatro Massimo di Palermo, dove ha firmato il riallestimento di *Odissea Blu* ('97) e de *La Dernière Dance* ('98) ed è stato autore delle coreografie per *Aida* (regia di Joël, direzione di Campori), opera di riapertura del teatro ('98). Nel Gennaio 1999, presso lo stesso Teatro ha firmato *Les Sept Péchés capitaux* .

Nell'ottobre 1998 è interprete al fianco di Carla Fracci, in *L'Heure Exquise* (coreografia di Béjart). Nello stesso periodo ha firmato per il corpo di ballo della Scala di Milano, *Il Furioso a Santo Domingo* (musiche di Gianandrea Gavazzeni). Nel marzo 1999 ha curato le coreografie del *Martyre de Saint Sébastien* (D'Annuzio - Debussy). La più recente creazione di Micha van Hoেকে per l'Ensemble è *La Salle des Pas Perdus* con musiche e canzoni di Montand, Chevalier, Piaf, Sablon, Brel, Aznavour, Brassens, e musiche e canzoni tzigane russe (Dinicu, Kovacs, Dimitrievich, Brinner), che ha debuttato a Castiglioncello il 28 maggio 1999.



YGOR YEBRA

Nato a Bilbao, Ygor Yebra si è diplomato al Real Conseratorio de Danza di Madrid con menzione d'onore. Dal 1987 fino al 1996 è stato primo ballerino del Ballet de la Comunidad di Madrid; nel 1987 si è aggiudicato il primo premio al Concorso Eurovisione di Parigi. Il suo

repertorio include opere di Balanchine come *Tema e Variazioni*, *Concerto Barocco*, *Allegro Brillante* e *Čajkovskij Pas de Deux*, a cui ha preso parte nel ruolo del protagonista. Ha interpretato inoltre Albrecht in *Giselle*, Basilio in *Don Quixote*, James ne *La Sylphide*, Romeo in *Romeo e Giulietta*. Si è esibito altresì ne *La bella addormentata*, *Il lago dei cigni*, *Il Corsaro* e *La Bayadere*. In qualità di artista ospite ha danzato con l'Aterballetto negli Stati Uniti, il Balletto dell'Opera di Nizza, lo Scottish Ballet e il Balletto nazionale di Cuba, esibendosi inoltre al Teatro Kirov di San Pietroburgo e al Bolshoi di Mosca. Nel 1996 ha ottenuto il Premio Danza & Danza di Nervi come miglior ballerino dell'anno. Nel 1997, tra l'altro, si è esibito come artista ospite con l'Australian Ballet.

Nel 1998 ha iniziato la sua collaborazione con il Teatro dell'Opera di Roma, ne *La bella addormentata* e in *Romeo e Giulietta*; nello stesso anno è stato Antonio nell'opera teatrale *Memorie di Adriano*, per la regia di Maurizio Scaparro. Fra gli ultimi importanti impegni ricordiamo l'inaugurazione, nel febbraio 1999, del Palazzo Euskalduna di Bilbao, dove Ygor Yebra ha danzato in *Dafne e Cloe* di Granero.



L'ENSEMBLE DI MICHA VAN HOECKE

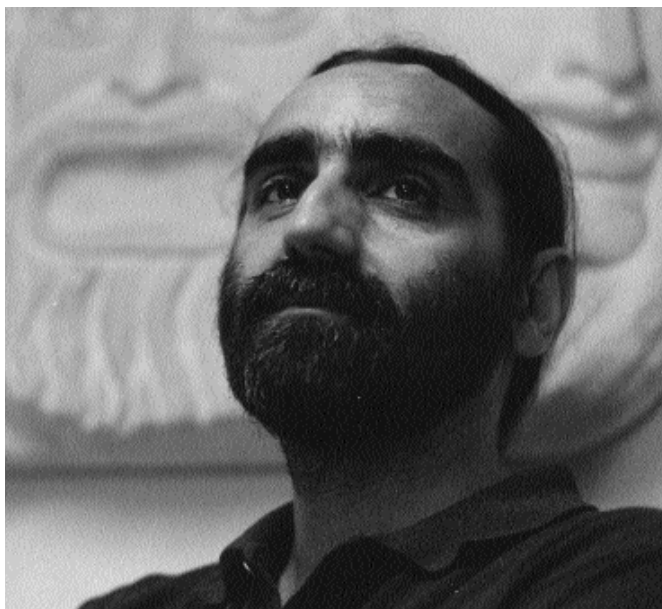
Clifton Brown, Michela Caccavale, Elisabetta Carnevale,
Roberto De Azevedo, Domenico Ducato,
Marzia Falcon, Mauro Ferilli, Serena Ferri,
Paolo Granello, Emanuela Lupi, Miki Matsuse,
Catherine Pantigny, Raffaele Sicignano,
Yoko Wakabayashi.

L'Ensemble si è formato nel Novembre 1981. È nato da un gruppo di giovani danzatori provenienti dal Centro Mudra di Bruxelles, che sotto la guida di Micha Van Hoecke hanno affinato e sviluppato la loro formazione interdisciplinare, fondata sulla fusione fra danza, arte scenica, canto e musica strumentale. L'esordio ufficiale dell'Ensemble è avvenuto nel 1982 con lo spettacolo *Monsieur, Monsieur* a Bruxelles. A questa prima produzione, che ha imposto il gruppo all'attenzione del pubblico e della critica, sono seguiti altri spettacoli: *Doucha*, *La Dernière Danse*, *Aquilon*, *Cascade*, *Prospettiva Nievsky* e *Guitare*. L'Ensemble ha inoltre partecipato ad alcune produzioni di grande prestigio come *Alceste* e *Cendrillon* all'Opera National di Bruxelles, *Orfeo* di Poliziano al Teatro alla Scala, *Aida*

con la regia di Mauro Bolognini, *Lucia* al Teatro San Carlo di Napoli e *La Traviata* alla Scala.

Dal 1987 la Compagnia ha sede in Italia, a Castiglioncello, ospite del Comune di Rosignano Marittimo. Presente fin dal 1990 al Ravenna Festival, ha collezionato alcuni grandi successi come *Dante Symphonie*, *La muette de Portici*, *Adieu à l'Italie*, (premiato dalla critica come migliore coreografia del 1992), *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, *Alla memoria...* e nel 1995, *Odissea Blu*. Nello stesso anno ha partecipato a Ravenna e a Pisa ad una nuova produzione de *L'Orfeo* di Monteverdi e di *Carmina Burana* di Orff, sempre con regia di Micha Van Hoecke. Del 1996 è la creazione per Ravenna Festival di *Orpheus* e *Pulcinella* su musiche di Stravinskij, e nell'estate dello stesso anno si colloca il riallestimento per il Festival di Castiglioncello de *La Dernière Danse*, su musiche dei Golden Sixties. Nel settembre '97 l'Ensemble ha preso parte, con quadri su musiche di Monteverdi e Vivaldi, alla Kermesse "Bergamo Festa in Piazza" di Vittoria Ottolenghi e Vittoria Cappelli. Nell'ultima stagione è stato corpo di ballo nell'*Orfeo ed Euridice* di Gluck e ha debuttato in *Le diable et le Bon Dieu* con musiche di Bach e Stravinskij, creazioni entrambe di Micha Van Hoecke per il Teatro Verdi di Pisa, dove da quattro anni l'Ensemble ha la propria sede legale. Nel 1997 ha partecipato a *Pèlerinage*, una nuova produzione di Micha Van Hoecke per il Ravenna Festival. Nel giugno dello stesso anno ha preso parte al nuovo allestimento di *Odissea Blu* presso il Teatro Massimo di Palermo, affiancato dal corpo di Ballo dell'Ente. Nella primavera del 1998, collaborando con lo stesso corpo di ballo palermitano, ha danzato nelle coreografie di Micha Van Hoecke per l'*Aida* inaugurale del Massimo e in una nuova versione de *La Dernière Danse*. Al Teatro Massimo, inoltre, ha interpretato il *Martyre de San Sebastien* (1999).

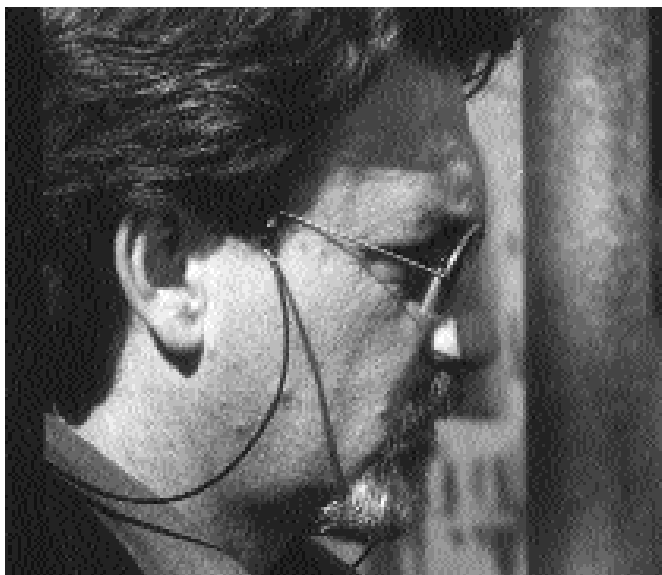
L'ultima coreografia di Micha van Hoecke che l'Ensemble ha interpretato, debuttando a Castiglioncello nel maggio 1999, è *La Salle des Pas Perdus* su musiche di Montand, Chevalier, Piaf, Sablon, Brel, Aznavour, Brassens, e musiche e canzoni tzigane russe (Dinicu, Kovacs, Dimitrievich, Brinner).



EZIO ANTONELLI

Laureatosi presso il Dams dell'Università di Bologna, ha iniziato una collaborazione stabile con la Compagnia Drammatico Vegetale (gruppo storico di teatro ragazzi e di figura), collaborando contemporaneamente ad altre produzioni italiane e straniere. È socio fondatore di Ravenna Teatro, al cui progetto artistico partecipa come scenografo.

Svolge inoltre attività di grafico-illustratore. Come designer ha partecipato alla produzione di programmi televisivi e film animati (ORF, ZDF, Channel 4). È già stato presente a Ravenna Festival firmando le scene e i costumi per il *Don Chisciotte* di Roberto Solci (1994) e per lo spettacolo *Orfeo e Pulcinella* di Micha van Hoecke (1995). Recentemente per il Teatro alla Scala ha firmato i costumi per "Il furioso nell'isola di San Domingo" balletto di Micha van Hoecke su musiche di Donizetti-Gavazzeni.



GIANNI POLLINI

Gianni Pollini opera dai primi anni '90 in qualità di autore luci di importanti produzioni teatrali di opera, prosa e balletto fra le quali si annoverano *Sogno di una notte di mezza estate* al Teatro del Carretto, con cui si è aggiudicato il Premio Ubu per la ricerca drammaturgica e visiva (1991); *La Lavatrice*, con Maddalena Crippa, per la regia di Peter Stein (1991); il *Progetto Euripide* di Massimo Castri (1991); *Bagno Finale*, diretto da Carlo Emilio Lerici (1994); *Le Troiane* con la regia di Maria Grazia Cipriani e le scene di Graziano Gregori (1995); *Imbarco per Citera* diretto da Federico Tiezzi (1995); *Tragedia Fiorentina* per la regia di Roberto Guicciardini (1997); *Pierot Lunaire, Scene da un romanzo, Costruzione* (1998), *La Salle de Pas Perdus* (1999), tutte recenti coreografie di Micha van Hoecke; *Fausto Tango* (1998) balletto con la coreografia di Oscar Araiz. Nel 1996 è stato responsabile dell'allestimento *Le ceneri del Che* per Atelier della Costa Ovest.

Negli anni 1994 e 1995 è stato capo elettricista della compagnia Magazzini. Svolge un'intensa attività didattica in qualità di docente dei Corsi di Formazione per Illuminotecnici, Scenografi e Autori Luci.



LUCIANO TITI

Diplomato in pianoforte al Conservatorio “G. Frescobaldi” di Ferrara con Fiorenza Ferroni, studia armonia e musica d’uso con Tommaso Lama. Segue poi vari corsi di perfezionamento jazz studiando, tra gli altri, con John Taylor e Paul Blay.

Compone musiche di scena per il Teatro Laboratorio di Firenze e dal 1983 collabora come compositore con la Compagnia Drammatico Vegetale e successivamente con Ravenna Teatro. Con questi gruppi partecipa ad importanti festival, nazionali ed internazionali (Clermont Ferrand, Barcellona, Friburgo).

Compone musiche nell’ambito delle celebrazioni del V centenario della morte di Lorenzo Il Magnifico (Villa Cafaggiolo) e per mostre ed esposizioni: “I goti” e “La terra del Moal” (Palazzo Reale, Milano 1994 e 1995);

esposizione dei codici miniati di San Francesco presso la Basilica di Sant’Ambrogio (Milano 1995); “Materie disegni” a Palazzo Massari (Ferrara 1996).

Nel 1994 compone ed esegue musiche per *Il generale* di Buster Keaton alla Stazione di Bologna per il centenario della stessa. Compone inoltre per documentari della National Geographic-De Agostini 1997. Con “Ravenna Intorno” è vincitore del primo premio al Festival Internazionale del Portogallo ‘96.

In occasione del balletto della coreografa Monica Francia *Fragole e sangue* (1994) fonda Artha Ensemble. Con questa formazione partecipa al progetto “Musica Duemila” del Consiglio dei Ministri-Dipartimento dello Spettacolo con *Preludio all’angelo*, per la regia di Fiorenza Mariotti (’95).

A partire dal 1990 conduce laboratori di didattica musicale e dal 1985 svolge attività di arrangiatore per i più importanti studi italiani.



AMALIA DEL PONTE

Amalia Del Ponte vive e lavora a Milano. È stata allieva di Marino Marini all'Accademia di Belle Arti di Brera. Da anni conduce una propria originale e solitaria ricerca che unisce il rigore formale alle indagini sugli archetipi, tornati ora presenti nella stessa problematica scientifica. Sin dall'inizio della sua attività, nei primi anni sessanta, ha indirizzato la propria ricerca sul vuoto, sulla luce e sulla struttura della materia. Le sue sculture del periodo '65-'72, i *Tropi*, sono strutture di plexiglass, prismi trasparenti, esposti alla Galleria Vismara di Milano nel 1967.

I *Litofoni*, le pietre sonore sono l'oggetto della sua attuale ricerca iniziata nel 1985; sono *forme-suono* che rimandano oltre il visibile per ritrovare le invisibili

corrispondenze tra le forme geometriche e le scale musicali e quelle dei colori.

Dal 1961, data della sua prima mostra alla Galleria Spotorno di Milano, Amalia Del Ponte ha presentato i propri lavori in luoghi dell'arte quali il Salone Annunciata di Milano (1972), il Grand Palais di Parigi (1973), la Galleria Toselli di Milano (1974), il Château di Rattily, in Francia, (1977), il C Space di New York (1978 e 1980), i cantieri Ansaldo per Milano Poesia (1990), il Fort Asperen in Olanda (1993) e la Fondazione Mudima di Milano (1995).

Dopo aver partecipato a Milano, nel 1972, all'iniziativa *una scultura nella strada*, con l'installazione di una sua opera nella piazzetta antistante la Libreria Einaudi, nel 1973 ha ottenuto il 1° premio internazionale per la Scultura alla Biennale di San Paolo del Brasile. Nel 1986 ha partecipato alla XLII Biennale di Venezia nella sezione *Arte e Alchimia*, curata da Arturo Schwarz.

Nel 1994 ha avuto luogo alla Casa del Mantegna di Mantova una mostra antologica con scritti critici di Eleonora Fiorani, AnneMarie Sauzeau Boetti e Lea Vergine. Nel 1995 ha partecipato con una sala personale alla Biennale di Venezia, presentata da Gillo Dorfles.

Sono usciti due libri *Atlante* (1978) e *La forma del suono* (1993), nei quali Amalia del Ponte conduce una sorta di analisi di sé tramite il "fare scultura" ed esplicita le sue linee di indagine e di lavoro.



OTTAVIO DANTONE

Si è diplomato in organo e clavicembalo al Conservatorio “G. Verdi” di Milano. Ha intrapreso la sua carriera giovanissimo dedicandosi fin dall’inizio allo studio e al costante approfondimento della musica antica, segnalandosi presto all’attenzione del pubblico e della critica come uno dei clavicembalisti più esperti e dotati della sua generazione. Nel 1985 ha ottenuto il premio di “basso continuo” al Concorso Internazionale di Parigi e nel 1986 è stato premiato al Concorso Internazionale di Bruges, primo italiano ad avere ottenuto tali riconoscimenti a livello internazionale in ambito clavicembalístico. La sua intensa attività concertistica lo vede impegnato sia come solista di clavicembalo e fortepiano, che come direttore d’orchestra e d’ensemble. Dal 1996 è direttore musicale dell’Accademia Bizantina di Ravenna, con la quale collabora già dal 1989.

Ha effettuato tournée in Europa, Stati Uniti, Giappone, Israele e Messico ed è regolarmente ospite delle più importanti sale ed associazioni concertistiche quali Concertgebouw di Amsterdam, Cité de la Musique di Parigi, International Music Festival di Istanbul, Metropolitan Museum di New York, Festival di Holstein, Auditorium del Lingotto, Teatro Lirico di Cagliari, Ravenna Festival, Bologna Festival, Accademia di Santa Cecilia, Chigiana di Siena, Musica e Poesia a San Maurizio (Milano), Amici della Musica di Perugia e Ferrara Musica.

Numerose le registrazioni televisive e radiofoniche in Italia e all'estero, nonché quelle discografiche, sia come solista che come concertatore e basso continuo. L'incisione delle *Sonate di gravicembalo* di Paradisi è stata premiata dalla critica italiana come miglior disco del 1998.

Profondo conoscitore della prassi esecutiva barocca, tiene regolarmente corsi di clavicembalo, musica d'insieme, basso continuo e improvvisazione.



ACCADEMIA BIZANTINA

Presidente Antonio Patuelli

Comitato d'Onore Luciano Berio e Riccardo Muti

Direttore musicale Ottavio Dantone

violini primi

Stefano Montanari

Riccardo Minasi

Franco Andrini

Paolo Zinzani

violini secondi

Fiorenza De Donatis

Laura Mirri

Stefania Trovesi

Stefano Rossi

viole

Gianni Maraldi

Maurizio Borzone

violoncelli

Paolo Ballanti

Adriano Ancarani

violone

Nicola Dal Maso

tiorba

Tiziano Bagnati

organo e clavicembalo

Ottavio Dantone

Romano Valentini

flauti

Marcello Gatti

Marco Brolli

tromba

Jonathan Pia

fagotto

Alberto Guerra

corni

Dileno Baldin

Ermes Pecchinini

Fondata nel 1983 a Ravenna, l'Accademia Bizantina è oggi accreditata dalla critica più qualificata come uno dei gruppi con strumenti originali più esperti e raffinati nel repertorio italiano del sei-settecento: rigore stilistico, fantasia interpretativa, perfezione tecnica sono le qualità peculiari che le vengono riconosciute. L'Accademia Bizantina è presente nelle rassegne e nei festival nazionali ed internazionali più prestigiosi e ha tenuto concerti in Austria, Danimarca, Francia, Germania, Inghilterra, Israele, Messico, Olanda, Svizzera, Stati Uniti, Turchia, Ungheria, Giappone.

Ha inciso con la Denon Columbia, la Arts-Pils e la RCA e numerose sono state le registrazioni radiofoniche e televisive per la RAI ed altre emittenti nazionali ed estere.

Dal gennaio 1996 i musicisti dell'Accademia Bizantina hanno scelto di affidarsi alla direzione musicale di Ottavio Dantone.

IL LUOGO



teatro rossini

IL TEATRO ROSSINI DI LUGO

La radicata tradizione operistica, che nel corso del Settecento andava acquistando sempre maggiore importanza, portò alla metà del secolo all'erezione di un teatro stabile, in muratura. Non a caso, il luogo venne scelto ai margini dello spazio commerciale e si affacciava sul prato della Fiera.

Nel biennio 1758-1760 vennero costruite le parti principali, su progetto di Ambrogio Petrocchi, mentre, a partire dal 1760, i lavori interni, quali la sistemazione del palcoscenico, della platea e dei palchi furono completati da Antonio Galli Bibiena.

Il teatro, intitolato a Gioachino Rossini nel 1859, si propone ancora nella sua veste settecentesca, con l'austera facciata ripartita da lesene e marcapiani. All'interno, la sala è scandita da quattro ordini di palchi cui si aggiunge il loggione. Palcoscenico e cavea occupano uno spazio equivalente.

Il recente restauro ha riportato alla luce le splendide decorazioni a stucco settecentesche e, soprattutto, sotto strati di intonaco sovrapposti, ha fatto riaffiorare interessanti affreschi all'interno dei primi tre ordini di palchi, da far risalire all'intervento di Leandro Marconi del 1819: sono decorazioni floreali e grottesche dai colori brillanti comprese entro specchiature geometriche delineate su un fondo di colore grigio-azzurro.

Nelle sue linee complessive, il teatro di Lugo si pone come uno dei più interessanti teatri neoclassici dell'Emilia Romagna, e presenta notevoli punti di tangenza, nella progettazione, con il Teatro Comunale di Bologna, opera anch'esso del Bibiena.

Gianni Godoli

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



Presidente

Marilena Barilla

Vice Presidenti

Roberto Bertazzoni

Lord Arnold Weinstock

Comitato Direttivo

Domenico Francesconi

Giuseppe Gazzoni Frascara

Gioia Marchi

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Segretario

Pino Ronchi

Nerio e Stefania Alessandri, *Forlì*

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*

Marilena Barilla, *Parma*

Paolo Bedei, *Ravenna*

Arnaldo e Jeannette Benini, *Zurigo*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,

Parma

Riccardo e Sciaké Bonadeo, *Milano*

Michele e Maddalena Bonaiuti, *Firenze*

Giovanni e Betti Borri, *Parma*

Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*

Antonella Camerana, *Milano*

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Marcello e Marzia Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Letizia Castellini Taidelli, *Milano*

Giuseppe e Franca Cavalazzi, *Ravenna*

Giovanni e Paola Cavalieri, *Ravenna*

Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Richard Colburn, *Londra*

Claudio Crecco, *Frosinone*

Maria Grazia Crotti, *Milano*

Tino e Marisa Dalla Valle, *Milano*

Ludovica D'Albertis Spalletti, *Ravenna*

Flavia De André, *Genova*

Sebastian De Ferranti, *Londra*

Roberto e Barbara De Gaspari,

Ravenna

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

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

Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*

Domenico e Roberta Francesconi,

Ravenna

Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*

Idina Gardini, *Ravenna*

Giuseppe e Grazia Gazzoni

Frascara, *Bologna*

Maurizio e Maria Teresa Godoli,

Bologna

Vera Giulini, *Milano*

Roberto e Maria Giulia Graziani,

Ravenna

Toyoko Hattori, *Vienna*

Dieter e Ingrid Häussermann, *Bietigheim-Bissingen*
Pierino e Alessandra Isoldi, *Bertinoro*
Michiko Kosakai, *Tokyo*
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 Misericocchi e Maria Letizia Baroncelli, *Ravenna*
Ottavio e Rosita Missoni, *Varese*
Maria Rosaria Monticelli Cuggiò, *Ravenna*
Cornelia Much, *Müllheim*
Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*
Ileana e Maristella Pisa, *Milano*
Gianpaolo Pasini, Edoardo Salvotti, *Ravenna*
Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Sergio e Penny Proserpi, *Reading*
Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*
The Rayne Foundation, *Londra*
Giuliano e Alba Resca, *Ravenna*
Stelio e Pupa Ronchi, *Ravenna*
Lella Rondelli, *Ravenna*
Marco e Mariangela Rosi, *Parma*
Angelo Rovati, *Bologna*
Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*
Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*
Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
Emanuela Serena Monghini, *Ravenna*
Italo e Patrizia Spagna, *Bologna*
Ernesto e Anna Spizuoco, *Ravenna*
Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Ian Stoutzker, *Londra*
Giuseppe Pino Tagliatori, *Reggio Emilia*

Enrico e Cristina Toffano, *Padova*
Gian Piero e Serena Triglia, *Firenze*
Maria Luisa Vaccari, *Padova*
Vittoria e Maria Teresa Vallone, *Lecce*
Gerardo Veronesi, *Bologna*
Marcello e Valerio Visco, *Ravenna*
Luca Vitiello, *Ravenna*
Lord Arnold e Lady Netta Weinstock, *Londra*
Carlo e Maria Antonietta Winchler, *Milano*
Giovanni e Norma Zama, *Ravenna*
Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*
Guido e Maria Zotti, *Salisburgo*

Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*
Alma Petroli, *Ravenna*
Camst Impresa Italiana di Ristorazione, *Bologna*
Centrobanca, *Milano*
CMC, *Ravenna*
Cooperativa Agricola Cesenate, *Cesena*
Deloitte & Touche, *Londra*
Fondazione Cassa di Risparmio di Parma e Monte di Credito su Pegno di Busseto, *Parma*
Freshfields, *Londra*
Ghetti Concessionaria Audi, *Ravenna*
Hotel Ritz, *Parigi*
ITER, *Ravenna*
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*
Marconi, *Genova*
Matra Hachette Group, *Parigi*
Motori Minarelli, *Bologna*
Parmalat, *Parma*
Rosetti Marino, *Ravenna*
Sala Italia, *Ravenna*
SEASER - Marinara Porto Turistico, *Ravenna*
SMEG, *Reggio Emilia*
S.V.A. S.p.A. Concessionaria Fiat, *Ravenna*
Technogym, *Forlì*
Terme di Cervia e di Brisighella, *Cervia*
Viglienzone Adriatica, *Ravenna*

Fondazione Ravenna Manifestazioni
Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Ministero per i Beni e le Attività Culturali

L'edizione 1999 di
RAVENNA FESTIVAL
viene realizzata grazie a

Assicurazioni Generali
Banca Commerciale Italiana
Banca di Romagna
Banca Popolare di Ravenna
Banca Popolare di Verona
Banco S. Geminiano e S. Prospero
Barilla
Caletti Communication
Cassa di Risparmio di Cesena
Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza
Cassa di Risparmio di Ravenna
Centrobanca
Circolo Amici del Teatro "Romolo Valli" di Rimini
CMC Ravenna
CNA Servizi Sedar Ravenna
CNA Servizi Soced Forlì-Cesena
CNA Servizi Rimini
Cocif
Confartigianato della Provincia di Ravenna
COOP Adriatica
Credito Cooperativo Provincia di Ravenna
Eni
Finagro - I.Pi.Ci.Group
Fondazione Cassa di Risparmio di Parma
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Fondazione Ferrero
Iter
Legacoop
Miuccia Prada
Motorola
Officine Ortopediche Rizzoli
Pirelli
Proxima
Poste Italiane
Rolo Banca 1473
Sapir
The Sobell Foundation
The Weinstock Fund
Unibanca
