
Palazzo Mauro de André
Domenica 2 luglio 2001, ore 21

Opera di Stato Ungherese
Balletto Nazionale Ungherese
direttore Gyula Harangozò

Romeo e Giulietta

Balletto in tre atti di *SERGEJ PROKOF'EV*

Argomento tratto dalla tragedia omonima
di William Shakespeare

coreografia di
László Seregi

scene originali di
Gábor Forray

costumi di
Nelly Vágó

assistente coreografo
Kaszás Ildikó

adattamento scenico di
László Seregi

Personaggi e interpreti

<i>Romeo</i>	Zoltán Nagy Jr.
<i>Giulietta</i>	Katalin Volf
<i>Mercuzio</i>	Miklós Nagyszentpéteri
<i>Tebaldo</i>	Csaba Solti
<i>Paride</i>	Gábor Szigeti
<i>Benvolio</i>	Sándor Túri
<i>Il Conte Capuleti</i>	István Balikó
<i>La Contessa Capuleti</i>	Eszter Kovács
<i>Il Conte Montecchi</i>	Gyözö Zilahi
<i>La Nutrice</i>	Blanka Fajth
<i>Frate Lorenzo</i>	Oszkár Rotter
<i>Il Principe di Verona</i>	Imre Hevesi
<i>Clown</i>	Balázs Delbó
<i>Regina Mab</i>	Castillo Dolores

Servitori Capuleti:

Béla Balogh, Alexandr Komarov

Servitori Montecchi:

Tamás Glogovác; Zoltán Várkonyi

Servitù:

Antónia Pente, Éva Brieber, Zsuzsa Detvay

Tre cortigiane:

Éva Lencsés, Julianna Juratsek, Kornélia Mráz

Quattro clowns:

Csaba Kutszegi, Béla Balogh, Miklós Dávid Kerényi,
Sándor Hus

Tarantella:

Eszter Kazinezy, Alexandr Komarov, Dudás Csilla,
Roland Liebich

programma di sala a cura di Chiara Sintoni

ROMEO E GIULIETTA

Balletto in tre atti di Sergej Prokof'ev

Romeo e Giulietta (1935-36), famoso balletto di Sergej Prokof'ev (1891-1953) è a ragione il suo più amato; Prokof'ev vi trova un miracoloso equilibrio fra l'intensità del sentimento e una propria classicità di scrittura, raggiungendo un linguaggio di trasparente espressività – coltivato ancora nella *Cenerentola*, di pochi anni più tardi. Nella sua unicità e vigorosa grazia il balletto si allinea a pieno diritto fra le grandi opere del secolo. L'opera fu composta maturando la decisione di ritornare definitivamente in URSS; perché Prokof'ev decise di tornare, nonostante i nefasti presagi?

All'epoca della composizione di *Romeo e Giulietta* sono quasi vent'anni che il compositore vaga per l'Occidente fra *tournées* internazionali e soggiorni parigini; mentre il successo di Stravinskij è pienamente consolidato, dalla seconda metà degli anni Venti Prokof'ev comincia ad essere accantonato. Sui giornali americani appare “il compositore Stravinskij” accanto a “il pianista Prokof'ev”, e anche come pianista la concorrenza fra russi è forte – sulla scena ci sono giganti come Sergei Rachmaninov, Arthur Rubinstein, Vladimir Horowitz. A Parigi negli anni Trenta si fanno strada compositori del Gruppo dei Sei come Milhaud e Honegger, e altri giovani: Florent Schmitt, Jacques Ibert, Olivier Messiaen. Prokof'ev è sempre meno eseguito: il suo ultimo successo parigino, *Il figliol prodigo*, ultima commissione di Djagilev, balletto presago del lirismo di *Romeo e Giulietta*, va in scena nel 1929. Legando il proprio destino artistico alla musica sovietica a venire, Prokof'ev risolse molti problemi economici e di affermazione artistica.

Un paio d'anni prima, con il consueto fiuto, Diaghilev aveva commissionato a Prokofiev un “balletto costruttivista”, che titolerà *Pas d'Acier* in onore ad un gusto futurista-macchinico già frequentato da Honegger e in URSS da Mossolov; fu un successo. Prokof'ev vi dipingeva due quadri di vita sovietica, il villaggio e

l'officina, con una musica angolosa e modernista. L'“esotismo sovietico” delle scene e costumi *déco* di Iakulov ne fece più un evento alla moda che una scena di fervore proletario, ma il balletto fu recepito dal pubblico parigino come espressione di ideologia sovietica non priva di satira, impasto esplosivo da imputare alla spregiudicatezza manageriale di Djagilev. L'anno seguente la partitura di *Pas d'Acier* fu, contro ogni aspettativa, pubblicata dalla casa editrice del governo sovietico; a proposito del controverso balletto vi furono accesi dibattiti in Russia fra l'Associazione di Musica Contemporanea che, con Meyerhold, sosteneva a spada tratta il balletto (e in generale Prokof'ev), e l'Associazione Russa dei Musicisti Proletari che l'attaccava pesantemente.

Durante la “*tournée* dei cento giorni” in URSS nel 1927, in un famoso articolo di Kabalevskij e in più luoghi la stampa ribadì che, se Stravinskij si era accasato con la borghesia cosmopolita rinnegando la patria, Prokof'ev viveva all'estero ma come cittadino sovietico, senza rinnegare la propria cultura. Il suo primo balletto *Chout* (Il buffone, 1920), la cantata *Sette, sono sette* (1918), inoltre due delle prime tre opere rivelano quanto profondamente il compositore fosse legato al mondo artistico e letterario russo.

Nelle diverse *tournées* in URSS fra il 1927 e il 1935, inverno del definitivo trasferimento dei Prokof'ev a Mosca, il compositore fu lusingato, vezzeggiato, acclamato sino all'ovazione, abbastanza da prospettarsi un gratificante futuro sovietico di stimato compositore. L'amico di una vita Nicolaj Jakovlevič Mjaskovskij, il primo maestro Glière, Lunačarskij che sempre gli aveva manifestato stima, tutti occupavano importanti posti nella nomenclatura dell'Unione Compositori Sovietici. In una lettera (all'amico Dukelskij) Prokof'ev confidava come gli si attagliasse qualsiasi governo che “mi lasci comporre in pace, pubblicare tutto ciò che scrivo prima che l'inchiostro sia secco e faccia eseguire ogni nota uscita dalla mia penna.”

A Parigi dalla fine degli anni Venti c'era forte tensione fra i russi emigrati (per lo più ebrei e russi bianchi) e i rivoluzionari restati in patria, che si accusavano

reciprocamente di tradimento. La politica di Prokof'ev, di tenere il piede in due staffe, si rivelò apparentemente vincente, aprendogli le porte di un onorato ritorno in patria.

Non sapremo mai cosa *davvero* convinse l'egocentrico Prokof'ev, ma infine il compositore tornò in patria. Peraltro nel 1934 la prima moscovita di *Canto Sinfonico* (un'opera indicata da Prokof'ev stesso come sovieticamente esemplare) fu uno spaventoso fiasco, e pochissimo si sa di cosa accadde nei mesi della *tournée* russa del 1934.

Non credo si celi dell'ipocrisia fra le pieghe della insopprimibile vitalità di tante opere: l'adesione entusiastica all'ideologia sovietica si produsse in una impressionante serie di lavori celebrativi, didattici, di scena, di colonne sonore, in una stagione grandemente produttiva che si protrarrà sino agli anni della guerra. Lo stalinismo fece peggiorare di molto le cose, ma né il compositore né la moglie Lina, che drammaticamente avrebbe sofferto la scelta di tornare in Urss con l'abbandono di Sergej e il confinamento in Siberia, potevano prevedere sino in fondo l'orrore cui andavano incontro. Eppure già dal 1932 tutti i gruppi artistici e letterari erano stati sciolti in favore di una centralizzazione politico-burocratica; se per un breve momento questo sembrò attenuare gli eccessi di zelo dei "musicisti proletari", ben presto il regime staliniano proietterà la sua lugubre ombra su qualsiasi attività. Intorno al 1935 i migliori talenti come Majakovskij o Esenin sembravano non avere altra scelta che l'esilio o il suicidio.

Un *gossip* sui debiti di gioco va lasciato al novero delle sciocchezze; fu probabilmente la vanità a spingere Prokof'ev a tornare in Russia, dove quanto meno non c'era nessuno Stravinskij con cui subire continuamente il confronto. Nel 1936, con il famoso articolo "Il caos al posto della musica" (recensione all'opera di Šostakovič *Lady Macbeth del distretto di Mzensk*), il programma sovietico si fece esplicito: sradicare qualsiasi avanguardia, nido della controrivoluzione. Perché Prokof'ev si ritenne più attrezzato di altri artisti di

fronte all'ottusità della dittatura? La censura Sdanoviana amareggiò i suoi ultimi anni, sino alla morte passata quasi inosservata all'ombra, nello stesso giorno, di quella di Stalin. Il quale era stato peraltro ben conscio del valore carismatico della figura di Prokof'ev, maestro per la generazione dei giovani musicisti, creatore della musica sovietica.

Nel 2003, allo scadere dei cinquant'anni, cadrà il riserbo dei familiari a rendere pubblici tutti i documenti conservati in Russia, molti dei quali definiti "illegali"; forse qualche lume ulteriore sarà gettato su quei drammatici anni.

L'atteggiamento di Prokof'ev rispetto agli ideali estetici del socialismo reale fu, sembrerebbe, pensato e circostanziato. Nel 1915 intratteneva rapporti amichevoli con Gor'kij ed era interessato agli intellettuali rivoluzionari, pur sentendosi piuttosto "futurista", per il "motorismo" dei suoi ritmi e per un insopprimibile gusto dello scandalo (fu fra l'altro famoso – sino all'omologazione al grigiore staliniano – per la stravaganza nel modo di vestire, "un incrocio fra un pastore scandinavo e un giocatore di calcio"); l'eccentricità di modi non sempre amabile completano un carattere che non ha niente dell'abnegazione rivoluzionaria. Eppure la direzione artistica della rivoluzione proletaria lo considerava un compagno con cui dialogare, un rivoluzionario nel mondo della musica. Era lo stesso Prokof'ev a proporsi come cantore della nuova cultura sovietica; partito nel 1918 per un "viaggio" di quasi vent'anni, pure non aveva mai fatto pubbliche dichiarazioni di critica. In America, durante le molte *tournées* come pianista e come compositore, fu ricorrentemente definito rappresentante del bolscevismo in arte e anche a Parigi, specie dopo il *Pas d'Acier*, passava per comunista. Il desiderio di occupare un ruolo in URSS lo portò fra il 1932 e il 1936 a proporsi in patria, con una serie di articoli, come buon teorico della musica del XX secolo e come guida affidabile, futuro creatore della musica sovietica. C'è senz'altro una quota di sincerità nelle varie dichiarazioni sul desiderio di scrivere dell'autentica musica sovietica, sugli ideali e sui

pericoli di un'estetica legata alla diffusione di idee socialiste, sulle strategie del compositore che deve scrivere della musica "facile e sapiente", pensare ai "milioni di uomini che scopriranno la musica" guardandosi dal "pericolo di diventare provinciale".

Non si può infine sottovalutare il fervore dei vari movimenti russi d'avanguardia artistica che fino agli anni Trenta si interrogarono e cimentarono alla costruzione del socialismo, né l'incredibile crescita dell'educazione musicale popolare e soprattutto professionale di quegli anni. Fu probabilmente su questa scia, entusiasta e controversa, che Prokof'ev sentì di legare il proprio destino a quello della patria.

Difficile misurare se, quanto e perché il comunicativo lirismo di *Romeo e Giulietta* sia obbediente ai dettati del realismo socialista; c'è sempre stata negli atteggiamenti compositivi di Prokof'ev una certa maniera beffarda di inchinarsi al gusto del giorno. Già la *Terza Sinfonia*, del 1928, presentava dei tratti innegabilmente russi e vicini, per un certo afflato universale, ad una "estetica sovietica"; si ritrovano poi nel *Romeo e Giulietta* – ed è forse in senso più profondo un segno del ritorno in patria – nuclei espressivi di una lontana giovinezza: l'impressione dei lavori orchestrali di Max Reger, quella grande abilità tecnica scoperta insieme all'amico Mjaskovskij; alcune tracce dell'influenza stilistica di Skrjabin, di cui apprezzava molto la musica orchestrale e di cui trascrisse per pianoforte *Il Poema Divino*. Addirittura è stato rintracciato in una partitura "operistica" infantile, *Il Gigante*, composta dal piccolo e saccante Sergej dopo una visita a Mosca e all'Opera, un passaggio che richiamerebbe uno dei momenti più alti del *Romeo e Giulietta*, il tema del n. 13. Riemergono altri caratteri delle partiture che il giovane Sergej componeva con un compiacimento un po' arrogante: i tratti delicati e personalissimi di *Sarcasmi*, *Visions fugitives* e dei quasi musorgskiani *Contes de la vieille Grand-mère*, tutti pezzi pianistici scritti fra il 1912 e il 1918.

Un precedente lavoro abbastanza infelice come riuscita intrinseca e di pubblico, *Sul fiume Dniepr*, si presentava

come brano di transizione, presago dei grandi declamati strumentali e dell'atmosfera intima e romantica di *Romeo e Giulietta*.

Qui in Russia amiamo i balletti lunghi che durano l'intera serata; all'estero preferiscono balletti corti ed è abitudine allestire in una sera tre balletti di un atto o un balletto di un atto e un'operina. Credo che sia perché noi poniamo più attenzione alla storia e al suo sviluppo, mentre in Occidente la vicenda ha un ruolo secondario e si ritiene che tre balletti di un atto di differenti artisti, coreografi e compositori, offrano maggiore varietà di impressioni rispetto a un balletto lungo.

Queste affermazioni di Prokof'ev danno ragione del respiro del *Romeo e Giulietta* (la cui durata è di circa due ore e trenta minuti contro l'ora scarsa dei balletti di Djagilev), ascrivibile ad un genere definibile operaballetto, già praticato dall'illustre coppia Čajkovskij-Petipa: un *grand spectacle* con una folla di personaggi, la suddivisione in 4 o 5 atti su di un tema storico o letterario, l'ampliamento dell'orchestra (che trovò le parti "troppo difficili"). Non ci occupiamo dell'aspetto coreografico del balletto; basti dire che Leonid M. Lavrovskij creò con l'allestimento del 1940 per il teatro Kirov il suo capolavoro e maggior successo. Il balletto crebbe in durata anche per i reclami di Lavrovskij, che alla prima versione, per raggiungere l'ampiezza desiderata, propose a Prokof'ev di interpolare brani da sue opere precedenti; Prokof'ev, furioso, aggiunse alcuni passaggi "abbastanza vari da poter essere graditi al pubblico".

Prokof'ev aveva incontrato Shakespeare e ne era rimasto profondamente colpito in occasione della scrittura delle musiche di scena per *Le Notti egiziane* (1933-34), un lavoro di Aleksandr I. Tairov per il teatro Kamerny, sul personaggio di Cleopatra "montato" a partire da Shaw, Puskin e appunto Shakespeare. Prokof'ev approntò la sceneggiatura del *Romeo e Giulietta* nella primavera del 1935 con l'ausilio del regista Radloy, cui era già accaduto di allestire il dramma di Shakespeare.

Il primo progetto di un balletto per il teatro Kirov di San Pietroburgo (già Leningrado) fu discusso nella *tournée*

del 1934; all'epoca Shakespeare "andava molto" in Unione Sovietica, nel percorso di normalizzazione post-rivoluzionaria tragicamente interrotto dall'avvento di Stalin. La coppia di innamorati simbolo della giovinezza "rivoluzionaria" contro le ipocrite contraddizioni borghesi fece addirittura pensare ad un lieto fine (anche perché, diceva Prokof'ev, "i vivi possono danzare, i morti no"); l'idea, strenuamente avversata dai cultori russi di Shakespeare e però gradita al regime, fu poi abbandonata perché "qualcuno mi disse, a proposito del balletto: 'Detto francamente, la sua musica alla fine non esprime alcuna gioia', ciò che era del tutto vero". Il balletto attraversò altre vicissitudini: il coreografo Leonid M. Lavrovskij, al quale Prokof'ev nell'autunno del '35 sottopose la musica composta nell'estate, dichiarò il balletto "impossibile a danzarsi", il Teatro Kirov si tirò indietro e Prokof'ev firmò un contratto con il Bolšoj di Mosca ma anche questo venne disatteso. Nel 1937 sembrò che la Scuola di Ballo di Leningrado volesse metterlo in scena per il 2000° anniversario, ma non onorò l'impegno ed infine il *Romeo e Giulietta* andò in scena nel dicembre del 1938 all'Opera di Brno in Cecoslovacchia, in una versione sostanzialmente pantomimica con qualche intermezzo danzato. Il Balletto Kirov riprese il balletto nel gennaio 1940, ma il compositore ebbe a lamentarsi che la indubbia bravura dei danzatori avrebbe potuto essere meglio apprezzata se il coreografo Lavrovskij avesse maggiormente aderito alla sua partitura; inoltre, per via dell'acustica del Teatro Kirov, si vide costretto ad alterarla affinché i ballerini potessero percepire nettamente i ritmi, col risultato che gli stessi brani risultano più trasparenti nelle contemporanee due Suites (ne avrebbe scritta una Terza nel 1946).

A parte le ragioni sovietiche o meno, sembra che Prokof'ev rinunci in quest'opera a coltivare la propria fama di ribelle iconoclasta, una reputazione che sia come compositore che come esecutore era improntata ad un'implacabile energia. Scompare il desiderio di stupire che senz'altro animava i lavori scritti per Diaghilev, quasi fosse lo stupore, addirittura lo scandalo ciò su cui il compositore contasse per assicurarsi un posto nella musica contemporanea. Un posto solido ha invece

acquistato proprio *Romeo e Giulietta*, probabilmente il più eseguito nel repertorio dei balletti del secolo, per la purezza della convinzione artistica e per la sincerità di espressione. Nel *Romeo e Giulietta* la descrizione psicologica dei personaggi consustanzia i relativi temi e il costruito drammatico è meno dipendente dal meccanismo coreografico, dall'idea tradizionale di balletto in cui tutto avviene nel movimento delle gambe.

Il linguaggio musicale di Prokof'ev negli anni trascorsi lontano dalla Russia, anche se fondamentalmente più diatonico di quello di Stravinskij, era caratterizzato da ritmi possenti e ossessivamente ripetuti, martellanti con effetti poliritmici; da melodie incredibilmente estese, vivaci e spigolose con incisive volate caustiche; dalla dissonanza usata a contrasto in un clima fortemente armonico con complessi e improvvisi passaggi da una tonalità a un'altra che spesso sostituivano la modulazione tradizionale; da aggressive armonie costruite con note aggiunte, prevalentemente a distanza di seconda minore, con chiare implicazioni politonali. Sono queste le caratteristiche ad esempio dei primi tre *Concerti* per pianoforte e della *Toccata*, oltre che di alcune delle Sinfonie. Lo *humour* sprezzante e la vivacità lietamente fisica di questa musica hanno qualcosa in comune con il primo Hindemith e anche con i giovani compositori francesi (Milhaud, Poulenc, dei quali Prokof'ev fu amico ma che musicalmente considerò sempre con una certa sufficienza), e sono lontanissimi dal *pathos* romantico, estraneo a tutte le "maniere" di Prokof'ev. Non a caso il solo compositore veramente ammirato nelle frequentazioni parigine fu Ravel, che gli dovette sembrare maestro nel ripulire la musica dalle formule inutili, nel rivitalizzarla contro ogni consuetudine.

Prokof'ev, ben al corrente dell'ambiente musicale russo, sentendosi investito di una responsabilità storica alla chiarezza, esprime nel *Romeo e Giulietta* una vena lirica e un umanesimo narrativo che forse giacevano celati dall'ansia modernista. La liricità deliberatamente coltivata dopo il ritorno in Russia era senz'altro un aspetto della sua musicalità – si pensi al *Primo Concerto* per violino (1916-17) o al *Terzo* per pianoforte (1917-1921). Un linguaggio tonale semplificato rispetto

all'usuale si unisce all'abbagliante orchestrazione tipica di Prokof'ev: timpani e percussioni, arpa, piano e campane; i legni sono tutti a tre parti, con l'aggiunta di un sassofono tenore, tre anche i tromboni e le trombe più una cornetta, sei i corni; in alcuni momenti (n. 8, con la banda) l'organico dei fiati aumenta ulteriormente. La fantasia coloristica di Prokof'ev si manifesta in una dinamica di contrasti quasi pittorica, che descrive più che suggerire; anche in tanta espressività siamo lontani dall'atmosfera romantica, le tinte sono piuttosto quelle nitide e forti di un immaginario Rinascimento. Il compositore sceglie una tessitura sinfonica molto libera prediligendo la consequenzialità diretta dei momenti narrativi: ne nasce una composizione imponente, in 52 numeri che seguono momento per momento il dipanarsi del dramma.

Prokof'ev, in diversi scritti che tradiscono una certa apprensività per le reazioni di pubblico e autorità, così presenta il suo balletto:

Lo stile dell'armonia in Romeo e Giulietta è più cedevole che nei balletti precedenti. Ho cercato di imprimere un colore particolare a ciascun atto. Il primo, che ha luogo nel palazzo dei Capuleti, offre il sontuoso spettacolo di una cavalleria feudale dove le tradizioni stantie schiacciano senza pietà i germi di un amore giovane e puro. Per il secondo atto ho preso a sfondo una festa popolare. La gaiezza, la leggerezza, la noncuranza che vi regnano ne fanno la contropartita del primo atto. Tutto il terzo atto si svolge all'interno, nell'intimità in cui si tramano le contraddizioni che condurranno alla soluzione tragica. È l'atto in cui si dipana il dramma della passione. [...] Infine il quarto atto è così breve che vorrei quasi definirlo epilogo. Proprio questa brevità, in un linguaggio musicale condensato, mi è sembrata la sola maniera di rendere il soggetto.

La descrizione di Prokof'ev è un poco semplicistica, e non rende ragione della densità psicologica dei personaggi nel confronto fra sentimento e convenzione sociale, e dell'articolazione a contrasti (così cara al compositore) delle scene di solo e collettive, di danza o di azione, che per nove quadri seguono dettagliatamente il

dipanarsi del dramma di amore e morte, esorbitanti entrambi.

I materiali tematici – estese frasi elaborate in variazioni di grande maestria che seguono i personaggi nei dettagli più intimi – sono esposti e ripetuti conducendo per mano l'ascoltatore ad impadronirsene inconsapevolmente, sino ad afferrare i minuti cenni che come in un teatro di suoni vanno raccontando gli eventi e le emozioni. Ad esempio nel primo atto il materiale tematico dell'*Introduzione*, quasi un tema d'amore, e quello legato a Romeo (n. 2) si dispiegano consequenzialmente nei primi tre numeri, e torneranno lungo tutta l'opera in nuove circostanze e confronti tematici densi di un consolidato bagaglio di significato. Alla presentazione di Romeo e del materiale melodico che ne definisce l'ambiente, quella Verona lacerata dalle lotte fra le due casate (I quadro, nn. 1-8), segue "il sontuoso spettacolo di una cavalleria feudale" con il magnifico gesto di introduzione degli ospiti alla festa dei Capuleti (n. 11) e il bellissimo tema della *Danza dei Cavalieri*, l'espressione del cui moto sincopato e aggressivamente ascendente non potrebbe meglio rappresentarci l'arroganza e l'inquietudine del potere. Alla scena della festa, introdotta dalla splendida e nota *Gavotta* (n. 18, che ha degli insospettabili nessi con il materiale tematico di Giulietta), segue la successione dei tre numeri intorno alla *Scena del Balcone* (con la magia dell'episodio di organo e violini); il dispiegarsi dell'amore coagula la speciale atmosfera legata ai protagonisti: leggerezza e purezza, quasi sospensione astratta dalle pesanti connotazioni del mondo – culmine la lietissima e ampia *Danza d'amore*.

Tersa e appassionata, la musica nei diversi quadri intreccia i motivi dei personaggi raggiungendo momenti di intensa emozione – un esempio per tutti il *Madrigale* di Romeo al ballo (n. 16), in cui tutta la fascinazione da lui subita alla vista di Giulietta si esprime in rattenuta sensualità, in un crescendo di intensità sino a quando, con raffinata orchestrazione, il tema di Romeo si unisce al tema di Giulietta. Il cui ritratto (n. 10) ce l'aveva mostrata nei timbri- *motive* di archi e poi di flauto e clarinetto, adolescente tenera e appassionata, di naturalissimo candore; delineata probabilmente sulla

figura della grande interprete Galina Ulanova, all'epoca nei vent'anni, è una Giulietta esile e quasi pudica nell'espressione ma capace di irradiare luce sulla scena. Tutti i personaggi sono raffigurati musicalmente con l'intensità del ritratto, tanto che la narrazione terrebbe anche senza azione coreografica: Mercuzio allegro e franco (n. 15), che in un duello scanzonato e beffardo (n. 33) affronta il perfido e violento Tebaldo (nn. 17 e 32); il sereno e saggio Frate Lorenzo a colloquio con gli innamorati (IV quadro); la cordiale e affettuosa Nutrice (n. 26, n. 40) che in dialogo con Romeo parla solo di Giulietta, come ci dice la musica (n. 27).

Lo spigoloso dinamismo che caratterizzava il Prokof'ev più giovane si esprime in certe scene di danza, come la *Danza dei Mandolini* (n. 25) o la già citata *Danza dei Cavalieri* (n. 13) il cui tema sincopato sull'arpeggio di mi minore, notissimo, rende perfettamente la forza e l'orgoglio di famiglia. Questa e le molte danze disseminate in partitura, un genere di scrittura in cui l'innato senso prokof'eviano della plasticità e del ritmo si esprimono al meglio (il compositore ne ha un profluvio alle spalle a partire dall'op. 12 per pianoforte, in cui già traspariva una grazia classicheggiante fra i colori striduli e chiassosi), costituiscono anche musicalmente dei momenti fulgidi – oltre che degli eccellenti spunti per il coreografo. Ma l'incisiva inquietudine e l'aggressiva protervia timbrica del più concitato Prokof'ev trovano superbamente spazio nei numeri del precipitare del dramma, la morte di Mercuzio e la sua vendetta per mano di Romeo con l'uccisione di Tebaldo (n. 14), descritta da una delle forme favorite di Prokof'ev e più incalzanti, la toccata, e conclusa da una serie opprimente di accordi con colpi di timpano. Apice della concitazione drammatica è il *Finale* del secondo atto, in cui le acide armonie tipicamente prokof'eviane presagiscono la tragedia degli amanti, maturata sulla tragedia delle lotte assassine.

Il superbo lavoro di connessioni a variazione che Prokof'ev stabilisce fra i nuclei tematici rinserra la narrazione in una significativa densità, in cui consiste il grande potenziale drammatico della partitura. Ad esempio, nei molti numeri dedicati a Giulietta nel corso

del terzo atto (nn. 41, 42, 46, 47: verrebbe da pensare che protagonista sia soprattutto Giulietta, come propose il coreografo Kenneth MacMillan in una delle più riuscite versioni del balletto), musicalmente si intrecciano gli atteggiamenti leggiadri (archi) e pensosi (legni) dell'adolescente (*La giovane Giulietta*), con gli incanti della *Scena del Balcone*, le memorie della festa da ballo con i consigli di Frate Lorenzo (VII quadro), il pensiero di Romeo (il cui tema impronta il n. 42, *Giulietta sola*) con elementi del materiale tematico di Giulietta sfigurato dall'angoscia (n. 46) o ostinato nella determinazione (n. 47, di nuovo *Giulietta sola*) quando l'effetto progressivo del sonnifero sembra sentirsi scorrere spossante nelle vene; l'atto si conclude con una rattenuta, malcerta immagine di speranza *Accanto al letto di Giulietta*: l'inganno della finta morte sembrerebbe realizzare il sogno d'amore.

Prokof'ev, nella sua descrizione del balletto, sembra quasi scusarsi della genialità del rapido, ineluttabile quarto atto in due soli numeri; nel *Funerale di Giulietta*, con il suicidio di Romeo, il tema di Romeo ha il colore lancinante dello strazio, unito a quello di Giulietta scolorito e spettrale. Nella seguente *Morte di Giulietta* la protagonista, tenerissima vittima, si spegne senza grida ma quasi cullata dal tema dell'amore, struggente e tragico, che si acquieta infine sulle patetiche note gravi dei fiati insieme alla trasfigurante serenità del colore degli archi.

Luciana Galliano

SOGGETTO

Atto I

È l'epoca di Shakespeare. Gli attori del Globe stanno provando, forse in vista della prima rappresentazione di *Romeo e Giulietta*. Entra un pubblico entusiasta e quando le luci si abbassano appare la piazza di Verona.

Il mercato si popola. L'incontro tra servi e componenti delle due famiglie rivali, Montecchi e Capuleti, degenera in rissa: ha inizio una battaglia, le spade vengono sguainate e molte persone restano uccise. La lite è infine sedata dal Principe di Verona.

Nell'indaffarata cucina di Casa Capuleti, Giulietta scherza e gioca con la nutrice. La Contessa Capuleti dona un presente alla figlia, ma Giulietta le ricorda di non essere più una bambina.

In Casa Capuleti si tiene una grande festa. Entrano gli ospiti. Romeo, Mercuzio e Benvolio indossano maschere per intrufolarsi nella festa della famiglia ostile senza farsi riconoscere. Prima di entrare nella casa, i tre sono testimoni di un'apparizione sinistra: la Regina Mab chiede loro di danzare.

Al ballo, Romeo e Giulietta s'innamorano a prima vista. Giulietta riconosce Paride, suo pretendente, le cui profferte amorose ricevono un tiepido riscontro. Tebaldo scopre gli intrusi e s'infuria, ma interviene il Conte Capuleti, che fa da paciere. Le burla di Mercuzio non riescono però a calmare l'offeso Tebaldo. Alla fine del ballo, gli ospiti lasciano la casa. Romeo, arrampicatosi su un albero nel giardino Capuleti, vede comparire Giulietta da un balcone, come in un sogno. Gli amanti si giurano reciproco amore in un tenero abbraccio.

Atto II

Nella piazza di Verona, la gente festeggia tra processioni religiose e spettacoli di giocolieri. La nutrice di Giulietta porta un messaggio a Romeo e viene canzonata da un gruppo di giovani. Romeo segue la Nutrice nella Cappella di Frate Lorenzo, ove i due amanti si sposano in segreto.

Intanto, Tebaldo cerca Mercuzio: intende infatti restituirgli la beffa subito la sera prima. Gli insulti reciproci sono seguiti dal suono metallico delle spade, e

Tebaldo, schermitore esperto, ferisce a morte Mercuzio. Benché morente, Mercuzio continua la farsa, ma poco prima di morire maledice le due famiglie. Furioso, Romeo aggredisce Tebaldo e, nella lotta, lo uccide, quindi fugge con l'aiuto dei suoi amici.

Atto III

Romeo trova temporaneamente rifugio nella cella di Frate Lorenzo, dove può rimanere accanto a Giulietta; dopo la loro notte nuziale è costretto, tuttavia, a dire addio all'amata sposa. Giulietta si ribella alla volontà dei propri genitori, che la vogliono sposa di Paride; disperata e sola, fugge nella cella di Frate Lorenzo.

Il Frate invoca il cielo per chiedere aiuto, ma invano. Sembra essere rimasta una sola via d'uscita, e persuade quindi Giulietta a bere una sostanza che la farà sprofondare in un sonno simile alla morte.

Ritornata nella sua camera, Giulietta acconsente a sposare Paride. Rimasta sola, beve la pozione e il mattino dopo viene trovata apparentemente morta nel suo letto. Una triste processione accompagna Giulietta nella cripta dei Capuleti. I genitori e la nutrice, con il cuore infranto, le danno l'estremo saluto. Terminato il funerale appare Romeo: credendo di aver perso Giulietta per sempre, si uccide. Purtroppo, Frate Lorenzo giunge troppo tardi: Giulietta si sveglia e trova Romeo esanime; disperata, si trafigge con il pugnale dell'amato.

La cripta si estende ad uno spazio cosmico, nella luce delle stelle la bara si solleva, e una moltitudine di Romei e Giuliette danzano intorno ai corpi dei due amanti.

Il coro di Romei e Giuliette si sostituisce al pubblico del Globe e gli attori di Shakespeare, inclusi i due protagonisti, lo ringraziano per gli applausi: lo spettacolo al Globe è terminato.



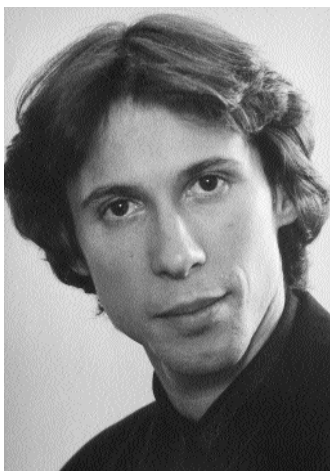
LÁSZLÓ SEREGI

László Seregi è uno dei più famosi coreografi ungheresi del nostro tempo: le sue produzioni sono state rappresentate in tutto il mondo, dalla Norvegia all'Australia. Membro dell'Opera di Stato Ungherese dal 1957 e Maestro di Ballo dal 1967, Seregi ha diretto il Balletto Ungherese dal 1978 al 1984. Attualmente è direttore della coreografia.

Le sue coreografie più famose includono *Spartacus* di Khačaturjan (1968), *Bartók-Ballets* (1970), *Sylvia* di Delibes (1972), *Cedar* di Frigyes Hidas (1975) e *Variationen über ein Kinderlied* di Dohnányi (1978).

Nella metà degli anni Ottanta, Seregi ha inaugurato una nuova stagione creativa nel nome di William Shakespeare: ha così ideato le coreografie per *Romeo e Giulietta* di Prokof'ev, nel 1985, e per *A Midsummer Night's Dream* di Mendelssohn, nel 1989. Nel 1994 ha creato le coreografie per *La bisbetica domata*, su

musiche del compositore ungherese Károly Goldmark. László Seregi ha ricevuto il prestigioso premio “Kossuth Artista Eccellente” – uno dei riconoscimenti ungheresi più importanti – e il premio “Ferenc Erkel”. È stato inoltre insignito del “Laurel-decorated Flagorder” e dell’“Grande Ordine Austriaco”.



ZOLTÁN NAGY JR.

Diplomatosi nel 1985 all'Accademia di Danza di Budapest, nella classe di Katalin Sebestyén, nello stesso anno diventa membro dell'Opera di Stato Ungherese. Danzatore solista dal 1988, attualmente è primo ballerino della Compagnia. Ha interpretato la maggior parte dei ruoli principali del repertorio classico, tra cui Romeo in *Romeo e Giulietta* di Seregi-Prokof'ev, Petrucchio ne *La bisbetica domata* di Seregi-Goldmark, Iago e il Moro di Venezia in *Otello* di Pártay-Schubert, Franz in *Coppelia* di Harangozó-Delibes, il Principe nello *Schiaccianoci* di Róna-Čajkovskij, il Principe ne *Il lago dei cigni* di Vámos-Petipa-Čajkovskij e Basilio in *Don Chisciotte* di Petipa-Bregvadze-Minkus.

In veste di solista, ha danzato nei balletti di Béjart, Kylian, Manen, Mendez, Balanchine, László, Fodor, Harangozó e Seregi, e si è esibito in numerosi palcoscenici europei come ballerino ospite. Ha inoltre effettuato tournée in Canada, Messico e in Oriente.

Nel 1986 ha vinto il "Concorso Internazionale di Ballo" in Perù; da allora, Zoltán Nagy Jr. ha ricevuto numerosi premi e riconoscimenti, tra i quali il "Philip Morris Hungarian Ballet Award" nel 1993, il premio "Artista d'Onore" e la "Medaglia Gusztáv Oláh" nel 1996, il premio "Franz Liszt" nel 1990, il "Premio Europeo di Danza Ungherese" nel 1998 e il premio "Kossuth" nel 2000.



KATALIN VOLF

Diplomatasi nel 1982 all'Accademia di Danza di Budapest, nella classe di Jacqueline Menyhárt, in seguito ottiene una borsa di studio a Mosca, dove si perfeziona sotto la guida dei più celebri maestri russi. Entrata nel corpo di ballo dell'Opera di Stato Ungherese nel 1983, è nominata ballerina solista nel 1985. Ha danzato i ruoli principali nei grandi balletti di repertorio, quali Giulietta in *Romeo e Giulietta* di Seregi-Prokof'ev, Titania in *A Midsummer Night's Dream* di Seregi-Mendelssohn, Sylvia nell'omonimo balletto di Seregi-Delibes, la Principessa Maria nello *Schiaccianoci* di Petipa-Ivanov-Čajkovskij, Odette e Odile ne *Il lago dei cigni* di Petipa-Ivanov-Čajkovskij, Giselle nell'omonimo balletto di Lavrovsky-Adam, la ragazza ne *Il mandarino meraviglioso* di Harangozó-Bartók e la parte della protagonista ne *La Bella addormentata* di Róna-Čajkovskij.

Si è esibita nei più famosi teatri europei, in Oriente, Canada, Israele, Messico, e ha danzato nei balletti di Balanchine, Kylian, Manen, Naisy, Zanella, Fodor, László, Harangozó, Seregi. Come solista ospite del Kirov Ballet di S. Pietroburgo, ha interpretato il ruolo di Mary ne *La fontana di Bakhchisaray*. È stata più volte invitata a partecipare a gala internazionali di danza negli Stati Uniti, e ha ottenuto lusinghieri riconoscimenti internazionali, tra i quali la medaglia d'oro al concorso di Amalfi e il terzo posto al concorso di Losanna. Ha inoltre ricevuto il premio "Franz Liszt" nel 1988, il premio "Artista di Merito" nel 1996 e il premio "Kossuth Artista Eccellente" nel 2000.



MIKLÓS NAGYSZENTPÉTERI

Diplomatosi nel 1988 all'Accademia di Danza Ungherese, nella classe di Tamás Koren, entra nell'Opera di Stato Ungherese, ove è nominato ballerino solista nel 1997.

Ha interpretato alcuni tra i ruoli più importanti, quali Franz in *Coppelia* di Harangozó-Delibes, Petrucchio ne *La bisbetica domata* di Seregi-Goldmark, Romeo, Tebaldo e Mercuzio in *Romeo e Giulietta* di Seregi-Prokof'ev, Bottom e Demetrio in *A Midsummer Night's Dream* di Seregi-Mendelssohn, Nurali ne *La fontana di Bakhchisaray* di Saharov-Asaf'ev, il Principe nello *Schiaccianoci* di Petipa-Ivanov-Čajkovskij e Alain ne *La fille mal gardée* di Ashton-Héroid.

Ha danzato i ruoli principali nei balletti di Béjart, Kylian, Naisy, Balanchine, Harangozó e Fodor. Con la compagnia ha inoltre effettuato tournée in Canada, Spagna, Hong Kong, Taiwan e Messico.

Nel 1996 ha vinto una borsa di studio, grazie alla quale si è perfezionato per un anno presso l'Alvin Ailey American Dance Theater di New York.

Miklós Nagyszentpéteri è stato insignito del "Premio Europeo di Danza Ungherese" e, nel 1998, ha ricevuto la "Croce d'Oro d'Onore" della Repubblica Ungherese.

SE NON ARRIVA LA FOTO PER E-MAIL: TIRARE SU IL TESTO

CSABA SOLTI

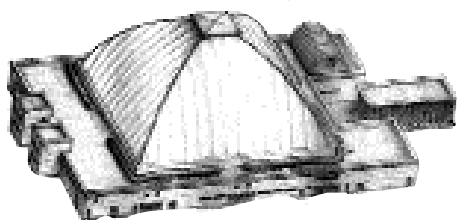
Diplomatosi nel 1991 all'Accademia di Danza Ungherese, nello stesso anno entra a far parte della compagnia di danza dell'Opera di Stato Ungherese, della quale diventa ballerino solista nel 1995.

Ha partecipato a numerose tournée della compagnia all'estero e si è esibito in Messico, Portogallo, Spagna, Francia, Scozia, Belgio, Germania, Finlandia, Svizzera, Austria, Italia, Israele, Hong Kong e Taiwan.

Ha interpretato numerosi ruoli, tra i quali Gad e Crixus in *Spartacus* di Seregi-Khačaturjan, Tebaldo e il Clown in *Romeo e Giulietta* di Seregi-Prokof'ev, Puck in *A Midsummer Night's Dream* di Seregi-Mendelssohn, Grumio ne *La bisbetica domata* di Seregi-Goldmark, Hilarion in *Giselle* di Lavrosky-Adam, la Morte ne *La morte e la fanciulla* di North-Schubert, e altri.

Ha interpretato il ruolo principale ne *Il principe di legno* di Seregi-Bartók e in balletti di Béjart, Naisy e Manen.

IL LUOGO



palazzo m. de andré

Il Palazzo “Mauro De André” è stato costruito negli anni 1989-90 su progetto dell’architetto Carlo Maria Sadich, per iniziativa del Gruppo Ferruzzi, che lo volle dedicare alla memoria di un collaboratore prematuramente scomparso, fratello del cantautore Fabrizio.

L’inaugurazione è avvenuta nell’ottobre 1990.

Il complesso, che veniva a dotare finalmente Ravenna di uno spazio adeguato per accogliere grandi eventi sportivi, commerciali ed artistici, sorge su un’area rettangolare di circa 12 ettari, contigua agli impianti industriali e portuali di Ravenna e allo stesso tempo a poca distanza dal centro storico. I propilei d’accesso, in laterizio, siti lungo il lato occidentale, fronteggiano un grande piazzale, esteso fino al lato opposto, dove spicca la mole rosseggiante di “Grande ferro R”, opera di Alberto Burri in cui due stilizzate mani metalliche si uniscono a formare l’immagine di una chiglia rovesciata, quasi una celebrazione di Ravenna marittima, punto di accoglienza e di incontro di popoli e di civiltà diverse. A fianco dei propilei stanno le fontane in travertino disegnate da Ettore Sordini, che fungono anche da vasche per la riserva idrica antincendio.

L’area a nord del piazzale è occupata dal grande palazzo, mentre quella meridionale è lasciata libera per l’allestimento di manifestazioni all’aperto.

L’accesso al palazzo è mediato dal cosiddetto *Danteum*, una sorta di tempietto periptero di 260 metri quadri formato da una selva di pilastri e colonne, cento al pari dei canti della *Commedia*: in particolare, ai pilastri in laterizio delle file esterne si affiancano all’interno cinque colonne di ferro, tredici in marmo di Carrara e nove di cristallo, immagine delle tre cantiche dantesche.

Il Palazzo si presenta di pianta quadrangolare, esternamente caratterizzato da un paramento continuo in laterizio, ravvivato nella fronte, fra i due avancorpi laterali aggettanti, da una decorazione a mosaico disegnata da Elisa Montessori e realizzata da Luciana Notturmi; al di sopra si staglia la grande cupola bianca, di 54 metri per lato, realizzata in struttura metallica reticolare a doppio strato, coperta con 5307 metri quadri di membrana traslucida in fibra di vetro spalmata di P.T.F.E. (teflon). La cupola termina in un elemento quadrato di circa 8 metri per lato che si apre elettricamente per garantire la ventilazione interna.

Circa 3800 persone possono trovare posto nel grande vano interno del palazzo, la cui fisionomia spaziale può essere radicalmente mutata secondo le diverse necessità (eventi sportivi, fiere, concerti), grazie alla presenza di grandi gradinate mobili che, tramite un sistema di rotaie, si spostano all’esterno, liberando l’area coperta, consentendo d’altro lato

la loro utilizzazione per spettacoli all'aperto sul retro.

Il Palazzo, che già nel 1990 ha ospitato un concerto diretto da Valerij Gergiev, con la partecipazione di Mstislav Rostropovich e Uto Ughi, è stato utilizzato regolarmente per ospitare alcuni dei più importanti eventi artistici di Ravenna Festival. Basti ricordare la *Messa da Requiem* e il *Nabucco* di Verdi diretti da Muti nel 1994 e 1995, la *Carmen* con la regia di Micha van Hoecke (2000), i concerti dei Wiener Philharmoniker diretti da Ozawa (1994), Muti (1998), della Filarmonica della Scala diretti da Muti (1995-2000) e Sawallisch (1994), della Philadelphia Orchestra diretta da Muti (1993), dell'Orchestra del Maggio Fiorentino diretta da Mehta (1993), della London Symphony Orchestra diretta da Boulez (1993), del Schleswig-Holstein Musik Festivalorchester diretto da Solti (1993), dei Berliner Philharmoniker diretti da Abbado (1992), dell'Orchestra della Bayerischen Rundfunk diretta da Maazel (1995, 1998), del Bayerisches Staatsorchester diretto da Kleiber (1997), della Philharmonia Orchestra diretta da Chung (1994) e da Maazel (1999), dell'Orchestra Nazionale della RAI diretta da Sawallisch (1996) e Rostropovich (1998), dell'Ensemble Intercontemporain diretto da Boulez (1996), dell'Orchestra dell'Accademia di S.Cecilia diretta da Chung (1997, 1999), della Staatskapelle di Dresda diretta da Sinopoli (1994, 1997), dell'Orchestra del Marijnskij di S. Pietroburgo (1995, 1997, 1999) dell'Orchestra e Coro del Teatro Bolshoi diretti da Mark Ermler e unitamente all'Orchestra Filarmonica della Scala e al Coro Filarmonico della Scala, da Riccardo Muti (2000).

Gianni Godoli

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



Presidente

Gian Giacomo Faverio

Comitato Direttivo

Marilena Barilla

Roberto Bertazzoni

Domenico Francesconi

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Angelo Rovati

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Lord Arnold Weinstock

Segretario

Pino Ronchi

Nerio e Stefania Alessandri, *Forlì*

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*

Antonio e Gian Luca Bandini, *Ravenna*

Marilena Barilla, *Parma*

Arnaldo e Jeannette Benini, *Zurigo*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,
Parma

Riccardo e Sciaké Bonadeo, *Milano*

Michele e Maddalena Bonaiuti, *Firenze*

Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*

Giancarla e Guido Camprini, *Ravenna*

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Giuseppe e Franca Cavalazzi, *Ravenna*

Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Richard Colburn, *Londra*

Claudio Crecco, *Frosinone*

Ludovica D'Albertis Spalletti,
Ravenna

Tino e Marisa Dalla Valle, *Milano*

Flavia De André, *Genova*

Sebastian De Ferranti, *Londra*

Roberto e Barbara De Gaspari,
Ravenna

Giovanni e Rosetta De Pieri, *Ravenna*

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

Enrico e Ada Elmi, *Milano*

Gianni e Dea Fabbri, *Ravenna*

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

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*

Vera Giulini, *Milano*

Maurizio e Maria Teresa Godoli,
Bologna

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*
 Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*
 Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*
 Giandomenico e Paola Martini,
Bologna
 Luigi Mazzavillani e Alceste Errani,
Ravenna
 Ottavio e Rosita Missoni, *Varese*
 Maria Rosaria Monticelli Cuggiò e
 Sandro Calderano, *Ravenna*
 Cornelia Much, *Müllheim*
 Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
 Peppino e Giovanna Naponiello,
Milano
 Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Ravenna*
 Gianpaolo e Graziella Pasini, *Ravenna*
 Desideria Antonietta Pasolini
 Dall'Onda, *Ravenna*
 Ileana e Maristella Pisa, *Milano*
 Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
 Sergio e Penny Proserpi, *Reading*
 Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*
 The Rayne Foundation, *Londra*
 Giuliano e Alba Resca, *Ravenna*
 Tony e Ursula Riccio, *Norimberga*
 Stelio e Pupa Ronchi, *Ravenna*
 Lella Rondelli, *Ravenna*
 Angelo Rovati, *Bologna*
 Mark e Elisabetta Rutherford, *Ravenna*
 Edoardo e Gianna Salvotti, *Ravenna*
 Ettore e Alba Sansavini, *Lugo*
 Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*
 Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*
 Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
 Italo e Patrizia Spagna, *Bologna*
 Ernesto e Anna Spizuoco, *Ravenna*
 Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
 Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
 Enrico e Cristina Toffano, *Padova*
 Leonardo e Monica Trombetti,
Ravenna
 Maria Luisa Vaccari, *Padova*
 Vittoria e Maria Teresa Vallone, *Lecce*
 Silvano e Flavia Verlicchi, *Faenza*
 Gerardo Veronesi, *Bologna*
 Marcello e Valerio Visco, *Ravenna*
 Luca e Lorenza 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*
 Associazione Viva Verdi, *Norimberga*
 Camst Impresa Italiana di
 Ristorazione, *Bologna*
 Centrobanca, *Milano*
 CMC, *Ravenna*
 Credito Cooperativo Provincia di
 Ravenna
 Deloitte & Touche, *Londra*
 Freshfields, *Londra*
 Ghetti Concessionaria Audi, *Ravenna*
 Hotel Ritz, *Parigi*
 ITER, *Ravenna*
 Kremslehner Alberghi e Ristoranti,
Vienna
 Marconi, *Genova*
 Matra Hachette Group, *Parigi*
 Rosetti Marino, *Ravenna*
 Sala Italia, *Ravenna*
 Si Anelli - Gioielli e orologi, *Ravenna*
 SMEG, *Reggio Emilia*
 S.V.A. S.p.A. Concessionaria Fiat,
Ravenna
 Terme di Cervia e di Brisighella, *Cervia*
 Viglienzona Adriatica, *Ravenna*

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

RAVENNA FESTIVAL

ringrazia

Assicurazioni Generali
Autorità Portuale di Ravenna
Banca di Romagna
Banca Popolare di Ravenna
Barilla
Cassa di Risparmio di Cesena
Cassa di Risparmio di Ravenna
Centrobanca
Circolo Amici del Teatro "Romolo Valli" di Rimini
CMC Ravenna
Cocif
Confartigianato della Provincia di Ravenna
COOP Adriatica
Credito Cooperativo Provincia di Ravenna
Dresdner Private Banking
Eni
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Fondazione Ferrero
Fondazione Musicale Umberto Micheli
Gruppo Villa Maria
I.C.R. Intermedi Chimici Ravenna
I.NET
Iter
Legacoop
Mirabilandia
Miuccia Prada
Modiano
Pirelli
Proxima
Rolo Banca
Sapir
Sedar CNA Servizi Ravenna
The Sobell Foundation
The Weinstock Fund
UBS
Unibanca
