

---

Palazzo Mauro de André  
Domenica 24 giugno 2001, ore 21

*Omaggio a Béla Bartók*  
(1881-1945)

**Orchestre de Paris**  
*direttore*  
**Pierre Boulez**



*diretta Euroradio* Radio 

---

---

**BÉLA BARTÓK**  
**Musica per archi, percussione e celesta, Sz 106**  
*Andante tranquillo*  
*Allegro*  
*Adagio*  
*Allegro molto*

**Due ritratti op. 5, Sz 37**  
*Ideale*  
*Grottesco*

*violino solista* **Roland Daugareil**

**Concerto per orchestra, Sz 116**  
*Introduzione* (Andante non troppo - Allegro vivace)  
*Gioco delle coppie* (Allegretto scherzando)  
*Elegia* (Andante non troppo)  
*Intermezzo interrotto* (Allegretto)  
*Finale* (Presto)



*programma di sala a cura di Chiara Sintoni*

**I**l profilo artistico di Béla Bartók, mai percepito in maniera univoca, appare talvolta carente se confrontato a ricerche più audaci, talaltra diventa un modello per aver saputo mantenere un legame con un vasto pubblico scarsamente interessato alle innovazioni tecniche. Dunque, la peculiarità della musica di questo compositore risiede solo nella comunicabilità, nell'evidenza del messaggio? Non vi è forse un motivo più esemplare della sua peculiarità?

Non dimentichiamo che Bartók si situa, e vuole situarsi, ai margini della corrente dominante in occidente, la corrente che percorre innanzitutto la tradizione germanica e viennese. Non ne è tuttavia troppo discosto, e attinge alle fonti più comunemente accolte, da Beethoven a Strauss. Si aggiunga a ciò, in proposte infinitamente più limitate, un pizzico di influenze rare, quali Debussy o addirittura Stravinskij. Ciononostante, rispetto ai compositori della sua generazione, è legato in maniera straordinaria alle tradizioni popolari, e dedicherà una parte importante della sua attività a registrare e trascrivere ciò che poteva ancora apparire autentico in svariate culture locali. Tutto questo pervade certamente alcune parti della sua opera, direttamente riconducibili a fonti folcloriche, ma influenza in maniera latente tutta la sua produzione, specialmente per quel che riguarda il ritmo. Dovremmo dunque dire che privilegia la spontaneità a scapito di qualsiasi speculazione considerata più astratta? Certamente no, giacché esplorando la ricchezza delle fonti proposte, ci si rende conto che la spontaneità non è altro che apparenza ingannevole. I suoi grandi capolavori – la musica sinfonica, i concerti, la musica da camera – sono frutto di una riflessione profonda sugli elementi fondamentali del linguaggio musicale, al quale egli apporta soluzioni assolutamente personali che ci colpiscono per la loro originalità ma anche per la loro appartenenza ad un patrimonio collettivo che li precede. Inimitabile come ogni grande compositore, ha saputo fare, della posizione marginale in cui si è situato, un ambito unico, accessibile e segreto ad un tempo.

Pierre Boulez

Parigi, 15 novembre 2000

**P**er volontà o per caso (citando il titolo di un noto saggio di Pierre Boulez) le musiche in programma ci restituiscono in maniera folgorante alcune significative tappe del percorso creativo di Bartók.

*Due Ritratti* op. 5 (1907-1911), *Musica per archi, percussioni e celesta* (1936), *Concerto per orchestra* (1943): la prima riunisce pagine scritte in momenti diversi sull'onda emotiva di un giovanile amore non corrisposto; la seconda assomma in sé i caratteri del capolavoro assoluto condensando e trascendendo la lezione che viene al compositore dalla ricerca folklorica; infine, la terza segna la distensione estrema, il proiettarsi all'esterno, e anche il guardarsi indietro, di un autore lontano, oramai per sempre, dalla sua terra.

Non si tratta di credere all'idea di evoluzione o affinamento del linguaggio compositivo nell'arco di una vicenda biografica che, come è naturale, si articola in fasi diverse e si nutre di influssi ed esperienze mutevoli; e nemmeno di ritornare sull'ipotesi più volte formulata di una parabola creativa che, dopo il culmine della piena ricerca linguistico-espressiva e dell'elaborazione di uno stile inarrivabile, ripiega infine verso i lidi più rassicuranti della nostalgia. Di fronte a tre momenti dell'attività creativa e dell'avventura umana di Bartók, nella loro specificità e nel collocarsi in tempi diversi, è invece più fondato cogliere tre differenti facce della sua poetica, tre componenti, insomma, che ne svelano l'identità di artista e di uomo.

Se da questa scelta resta esclusa la stagione violenta e lacerante riconducibile all'Espressionismo (quella rappresentata da opere come *Il Mandarino meraviglioso* o *Il Principe di legno*) e che, se non tanto per l'assimilazione di una prassi compositiva quanto per un condiviso sentire etico-musicale, lo avvicina a Schönberg, emergono invece con evidenza, e con accentuazione di volta in volta diversa, aspetti fondamentali del suo agire musicale. Si pensi all'influsso formativo e all'assimilazione della tradizione tardoromantica, ai segni decisivi che la sistematica attività etnomusicologica imprime nei suoi processi compositivi e, infine, all'inesausta ricerca sulla natura del suono, elemento anche questo certo non disgiunto dagli apprendimenti legati all'analisi della musica etnica.

Va detto che si tratta di componenti che solo per comodità di analisi ed esposizione, nell'ostinato tentativo di dar conto di pagine musicali che per loro natura trascendono (e forse vanificano) ogni lettura affidata alla parola, cerchiamo di isolare, ma che innervano simultaneamente il testo musicale intrecciandosi in una invisibile quanto solida ragnatela di relazioni che poi altro non è che l'insondabile e ineffabile essenza della musica stessa.

Bartók eredita una sfera sonora che è il frutto di un lungo percorso storico musicale che aveva toccato il culmine nella produzione dei compositori tardoromantici (da Debussy a Mahler, a Strauss). Egli di quel lascito si nutre nella prima fase del suo percorso formativo, nonostante l'ansia nazionalistica comune a molti giovani musicisti dell'Europa centrale di affrancarsi dall'egemonia della cultura tedesca. Si impadronisce da subito di una tecnica compositiva solida, muovendosi con sicurezza nella complessa e ricca eredità armonica di fine secolo, ma ben presto sente l'esigenza di cogliere nella maturazione del pensiero musicale le ragioni di una rinnovata necessità che non può rifugiarsi negli esiti linguistici già acquisiti.

Nel folklore riesce a trovare nuove vie: poiché nella musica contadina della sua gente, musica scabra, priva degli edulcorati compiacimenti cari al populismo borghese (quelli del virtuosismo zigano per intenderci), Bartók coglie essenzialmente la scaturigine prima del suono, del suo saper essere il fondamento di ogni sostanza musicale. È dunque al suono del mondo contadino che egli guarda, reinventato ad ogni performance, ben definito e infallibile nella sua connotazione e indifferente ai dati estetici e agli imbellettamenti della assunzione del popolare ai moduli colti. Certo, come sempre è accaduto ai musicisti che si accostano al repertorio folklorico, anch'egli attraversa una prima fase di armonizzazione e utilizzazione dei temi popolari. Già in quella fase, però, esce dall'utilizzo generico di melodie, umori, colori: un'esperienza convenzionale che egli vive piuttosto come ricerca di esiti armonici, di possibili stilizzazioni dettate dalla natura stessa di quelle melodie, alle quali non sovrappone

soluzioni armoniche della tradizione colta. In altri termini, nel tentativo di rigorosa ricerca di unitarietà di tutti gli elementi compositivi, dal timbro alla sintassi melodica, all'impianto ritmico, alle soluzioni armoniche, pone le basi di un pensiero musicale che trae origine dalla scoperta della intima natura fonica e delle proprietà stilistiche delle espressioni popolari.

“Ognuna delle nostre melodie popolari [...] è un vero modello della più alta perfezione artistica. Nel campo delle forme più semplici quelle melodie sono per me capolavori nello stesso modo in cui nel campo delle forme più grandi lo sono una Fuga di Bach o una Sonata di Mozart. Quelle melodie sono altrettanti paradigmi classici dell'espressione impareggiabilmente concisa, e priva di ogni elemento superfluo, d'un pensiero musicale”. È questa “l'intuizione storica” (come la definisce Massimo Mila) di Bartók, la sua personale via al superamento della tradizione.

Nell'aspirazione a superare gli ultimi turgori romantici egli, però, non rinuncia al dato emozionale ed espressivo, non smette di tenere viva la più sensibile componente poetica, irrinunciabile nel 'fare' musica. Niente gli è più estraneo della composizione musicale come gioco, puro divertimento o intrattenimento, manipolazione estraniata di materiali (ciò che talvolta possiamo ravvisare in Stravinskij), ma dicendo che nella sua musica c'è sempre l'uomo non si parla solo di indagine nella sfera emotiva più abitualmente espressa. C'è di più, perché è un guardare all'uomo nella sua interezza, sensitiva e cognitiva, e perché non sono astratti e aridi roveli tecnicistici a spingerlo nell'elaborazione e nella sperimentazione di nuovi assetti sintattici e formali, ma è l'ansia comunicativa, è la ricerca di un lessico musicale di profonda risonanza interiore, asciutto spesso, eppure ricco di potenzialità di sviluppo, di ampliamenti che solo la sua fantasia poetica e la sua sensibilità umana riescono a individuare. La comunicazione, la necessità del 'fare' musica, il bisogno di far scoccare quella scintilla primigenia, quell'insondabile moto alla base di ogni evento sonoro: proprio nella musica contadina Bartók riesce a ripercorrere quel passaggio in fondo misterioso tra la vocazione all'espressione sonora, e la sua concreta realizzazione.

### Due ritratti op. 5, Sz 37

Nei *Due ritratti* op. 5, Sz 37 il colore strumentale, lo spessore timbrico e l'intento espressivo confermano la discendenza romantica: gli influssi di Liszt, unanimemente riconosciuti nell'opposizione complementare di caratteri musicali tratti dallo stesso materiale tematico (non c'è musicologo che non li accomuni, nei procedimenti, alla *Faust Symphonie*); ma non è tutto poiché si colgono le tracce della lezione di Debussy che proprio in quegli anni Bartók andava scoprendo. Nondimeno le continue permutazioni cui sono sottoposti il profilo tematico e la materia sonora, i procedimenti contrappuntistici rigorosi quanto antiaccademici, l'andamento ritmico continuamente mutevole, lo slittamento armonico verso antichi 'modi', segnalano la progressiva maturazione di un linguaggio influenzato dalla conoscenza sempre più estesa e approfondita del canto contadino.

Nelle lettere che sul finire dell'estate del 1907 Bartók scrive alla violinista Stefi Geyer, che egli ama con cieco e vano ardore, le dichiarazioni di rigoroso ateismo, estreme come estremi possono essere solo gli entusiasmi giovanili, si alternano infatti al resoconto delle giornate trascorse nelle campagne a raccogliere canti popolari dalla voce di anziane donne ritrose. Ed è proprio in una di queste lettere che il compositore rivela alla donna quello che sarà il tema centrale di questi *Ritratti*: "Questo è il Suo Leitmotiv" scrive a Stefi. In realtà la prima intenzione di Bartók era di comporre un *Concerto per violino* che nei diversi movimenti rappresentasse le differenti immagini che di sé l'amata gli restituiva: il "ritratto musicale e idealizzato, trascendente e intimo"; poi quello di una Stefi vivace, "gioiosa, spiritosa e socievole"; infine il più doloroso (forse anche per la scoperta allusione al rifiuto che la giovane donna avrebbe manifestato nei confronti del compositore), una "fredda, indifferente e silenziosa Stefi". Del *Concerto* vennero ultimati solo i primi due movimenti: inviati da Bartók nel 1908 alla violinista, vennero pubblicati ed eseguiti solo nel 1958, dopo la morte di lei.

Il primo *Ritratto*, "Ideale", altro non è che il primo movimento di quel *Concerto*, concepito quasi come un movimento di fantasia per violino e orchestra per la libertà

che il solista riesce a conservare pur nell'ambito di una costruzione di fuga, a cui il compositore fece seguire, in un unico numero d'opera, un nuovo secondo movimento: il *Ritratto* "Grottesco", composto nel 1911, versione orchestrale dell'ultima delle *14 Bagatelle* per pianoforte op.6, un valzer intitolato "Ma mie qui danse...", in cui quella stessa idea tematica è come deformata e sottoposta a un ritmo selvaggio dalle tinte macabre.

La composizione delle *Bagatelle* risale, del resto, a quei mesi tra il 1907 e il 1908 in cui Bartók sembra rapito dalla passione amorosa per la violinista, un sentimento che si identifica proprio nel Leitmotiv della Geyer e che, anche dopo il brusco dissolversi di ogni illusione, sarà in qualche modo associato all'idea stessa di amore: tanto che il tema (do diesis-mi-sol diesis-si diesis), sottoposto a variazioni e trasformazioni (come l'innalzamento di mezzo tono in apertura del primo *Ritratto*), in molte composizioni di quel periodo ricompare: tra le altre nel primo movimento del Primo Quartetto, nella prima *Elegia*, nei *Dieci pezzi facili* per pianoforte.

"È musica che viene dal cuore" ebbe ad affermare Bartók a proposito del *Ritratto* "Ideale". Una dichiarazione che quasi ci sgomenta: quelli non erano oramai più tempi per parlare di 'ispirazione' o di esplicite intenzioni emotive, e Bartók era uomo pudico, severo nelle scelte di vita come nell'attività di ricercatore e compositore. Ma è proprio in questi tratti così marcati che scopriamo il rilievo singolare della sua figura e della sua musica, plasmata dalla inesausta aspirazione a stare dentro le cose del mondo e dell'uomo, celando le passioni più profonde dietro un apparente distacco. In realtà è un riserbo che lo sottrae alle ostentazioni del sentimentalismo e che lo induce alla ricerca di strumenti concettuali rigorosi, tali da costringerlo alla formulazione di un pensiero musicale esatto, senza sbavature, sostenuto dall'applicazione di simmetrie riconducibili alla sezione aurea (come quelle teorizzate da Ęrno Lendvai), che non nascono da artifici geometrizzanti, bensì dalla convinzione che la musica debba trovare in sé le ragioni di un naturale nitore costruttivo fondato sulla severità della ragione. E sull'inesorabile perfezione della natura.

## **Musica per archi, percussioni e celesta Sz 106**

La *Musica per archi, percussioni e celesta Sz 106* è tra le composizioni che con più evidenza rendono esplicito il rapporto di Bartók con la natura, non quella dei paesaggi che pure gli erano cari, visitati nel suo peregrinare di etnologo della musica nelle più remote campagne della sua terra, ma la natura vista attraverso l'occhio indagatore che ha l'uomo di scienze nel carpire i segreti della sua perfezione. Quelle meraviglie del mondo naturale che si possono svelare nel microscopio, quelle perfezioni numeriche nascoste nella struttura di una pianta, di una foglia, di un fiore o di un cristallo.

Il riferimento alla natura non è, insomma, per Bartók ricerca di 'naturalzza' e di spontaneità espressiva, concetti che, del resto, a lungo hanno afflitto il giudizio sulla musica popolare e che ha sempre e con forza respinto. Non nega, anzi afferma convinto, l'incidenza espressiva di una melodia popolare, ma scopre che queste qualità sono frutto di un pensiero musicale saldamente costituito. "Nel comporre, noi seguiamo la natura" scriveva. Il suo ancorarsi alla natura non nasce però da un'idea trascendente del mondo, ma piuttosto dallo stupore di fronte al mistero di una perfezione formale che proprio in quanto tale rende possibile l'esistenza delle cose del creato. Quasi che senza questa perfezione il mondo non potesse esistere. Quasi che senza di essa non si potesse concepire la musica.

"La Natura non aveva segreti per lui, oppure invece ne aveva di inesauribili, ed egli non si stancava di interrogarla. Insieme con le canzoni popolari, raccoglieva piante, fiori, coccinelle, farfalle, insetti di ogni sorta che poi catalogava e classificava studiosamente" commenta Mila.

Così le proporzioni della sezione aurea e della serie numerica di Fibonacci, che sovrintendono alla crescita e alla forma di piante, pigne, conchiglie, sono le stesse che 'naturalmente' improntano la costruzione dell'edificio sonoro bartokiano. Come nei movimenti lenti della *Musica per archi, percussioni e celesta*. È un'opera che nasce da un fermo rigore logico visibile solo con sofisticati approcci analitici che, tuttavia, non costringono l'ascoltatore all'individuazione di simmetrie nascoste, ma

si limitano a rendere conto e ragione del perché questa musica risulti così infallibile, persino inesorabile, negli effetti che produce, nella vibrazione profonda che provoca nell'animo e nell'impressione di necessità che emana da ogni sua componente.

Questa composizione deve il suo organico alla circostanza della sua destinazione: fu infatti Paul Sacher, fondatore di un'orchestra d'archi a Basilea specializzata nell'esecuzione di musica moderna, a commissionarla a Bartók. E oltre alle simmetrie dell'architettura formale e armonica è anche la sostanziale omogeneità timbrica degli archi, non compromessa dagli interventi della celesta, del pianoforte e delle percussioni, a conferirgli unitarietà. Nonché l'adozione, esemplare nel primo movimento, di quel procedimento definito, ancora una volta da Mila nei suoi illuminanti contributi (anch'essi 'necessari' come solo raramente sanno esserlo le analisi musicologiche), "contrappunto germinale".

La pratica contrappuntistica è implicita in tutta la prassi compositiva bartokiana e questo procedimento, seppure con modalità non ancora compiutamente definite, è già presente nel primo dei *Due Ritratti*: ma nel movimento d'esordio della *Musica* giunge alla sua formulazione più alta. In esso confluiscono, di nuovo, l'eredità della tradizione storica (l'imprescindibile riferimento al contrappunto bachiano mediato però dall'assimilazione dell'ultimo stile beethoveniano) e la lezione desunta dalla frequentazione della musica folklorica.

Il "contrappunto germinale" è un processo di continua trasmutazione di una cellula che si dilata e si ripropone in una catena di microvarianti. Ed è la microvariante, appunto, il dato linguistico essenziale della musica di tradizione orale, dove un piccolo nucleo melodico in sé compiuto si ripropone secondo inarrestabili trasformazioni ritmiche o melodiche, o per spostamenti d'accento, o per dilatazione, o ancora per processi di serrato abbinamento e accelerazione. Bartók, insomma, nella musica popolare coglie il segreto del suo divenire dinamico, del suo riproporsi in continue varianti che rinnovano ma non cancellano la fisionomia dei nuclei di partenza. "Anche la musica popolare – scrive – è un fenomeno della natura. Il suo sviluppo è spontaneo come

quello di altri organismi viventi”. Che sia questa l’essenza dell’“Andante tranquillo” della *Musica* è del tutto evidente.

Nella lenta e sinuosa fuga d’inizio, un disegno cromatico viene enunciato dalle viole per passare con calcolate entrate successive alle altre voci, combinandosi con se stesso, agglutinandosi e ampliandosi a macchia d’olio, per intensificarsi in un brulichio sonoro fino a un culmine di ispessimento da cui poi ha inizio la progressiva dissociazione, con un moto inverso che rovescia la struttura intervallare e riporta il brano alla dimensione sonora iniziale. E nel tessuto di questo complesso contrappunto ogni linea, di forte quanto inafferrabile suggestione melodica, nasce dall’utilizzazione di alcuni essenziali rapporti intervallari che ricorrono in combinazioni sempre nuove. “Il moto roteante delle parti [...] sembra quasi un’anticipazione intuitiva di quella vita e mobilità di neutroni e protoni in cui consiste l’apparente stabilità dell’atomo”. (Mila)

La figura iniziale, trasformata, ricompare poi a tratti nei movimenti successivi, come cemento unificatore di tutta l’opera. Ma un ulteriore fattore di unitarietà è anche nell’alternanza di movimenti lenti (il primo e il terzo) e veloci (il secondo e il quarto): i primi sarebbero, secondo Pierre Boulez, “testi dell’interiorità di Bartók, gli altri due del suo vigore, anzi della sua violenza”. Dopo l’infinito cosmico evocato dall’“Andante tranquillo”, nel secondo movimento (“Allegro”, in forma di sonata come è precisato nell’introduzione alla partitura) l’autore sembra ritrovare il contatto con la consistenza materica del mondo, e se anche il tempo conclusivo (“Allegro molto”), nell’esuberanza ritmica da rapsodia popolare, ci restituisce ai toni di una solarità abbagliante, l’“Adagio” centrale (nella consueta forma “ad arco” bartokiana) è invece un brano dalle sfumate sonorità notturne. In esso il timbro riveste il ruolo principale: nella nota ribattuta dallo xilofono che apre e chiude la pagina (“una specie di segnale Morse da pianeti lontani”, sempre secondo la lettura di Mila), nel brusio indistinto degli archi, nei glissati dell’arpa e della celesta, nei tremolii quasi impercettibili del pianoforte che sembrano evocare la vita segreta delle cose.

L'introspezione nella natura insondata dei fenomeni sonori, nella loro intangibile essenza fisica, la necessità di "inventare" il suono musicale ripercorrendo il processo primigenio che è alla radice della sua creazione. È questa una delle novità sconvolgenti della musica di Bartók: il suo tentativo di frantumare la sfera dell'universo sonoro ereditato dalla tradizione colta occidentale per andare oltre, per visitare altri orizzonti, per invadere quel territorio che è il mondo del rumore, della 'non-musica', raggrumando e indurendo ciò che invece era impasto e morbidezza e scoprendo venature liriche e impalpabili in quell'ambito assegnato al rumore e sempre valutato come estraneo alla musica. Ma il tentativo infaticabile di esplorazione per far cadere il confine che separa il suono dal rumore non si risolve per lui in una mera questione timbrica: penetra il modo stesso di pensare la musica, poiché della musica deve far parte l'universo di quanto è udibile e di quanto, in divagazioni visionarie, si può assumere in inedite percezioni.

L'abbattimento di quel confine di nuovo ci conduce alla sua intima propensione verso la natura. "Il rumore come presenza acustica della Natura, il rumore sentito come una chiave, un filo d'Arianna per penetrare nel cuore della Natura". (Mila) E il riferimento ai suoi *Quartetti* è inevitabile: indurre l'esecutore a tormentare lo strumento ad arco per indagare ogni riposto segreto delle sue potenzialità timbriche non è la divertente 'trovata' per una fatua esposizione di maestria, ma è invece la spasmodica ricerca di mondi inesplorati che possano svelarsi a un artista che non persegue la novità ma la necessità espressiva.

### **Concerto per orchestra Sz 116**

Questo tratto della poetica bartokiana si ritrova anche nella sciolta scrittura del *Concerto per orchestra Sz 116*, soprattutto nell'"Elegia" centrale, fondendosi con il pieno recupero della pienezza sonora dell'eredità romantica. Del resto, in questa opera si trovano riuniti tutti gli stilemi bartokiani: il più evidente, la forma "ad arco" (o concentrica) in cinque movimenti raccolti attorno al 'cuore' del movimento centrale, ma anche il tematismo di derivazione popolare e la trasmutazione del materiale che

spinge i singoli temi a irradiarsi oltre i confini di ciascun movimento, in una inesauribile ricchezza di invenzione. L'opera fu composta tra l'agosto e l'ottobre del '43, su commissione di Serge Koussevitzky, direttore della Boston Symphony, e il titolo (*concerto* anziché *sinfonia*) ne sottolinea il carattere virtuosistico che coinvolge ogni singola sezione orchestrale: momenti di protagonismo vengono assegnati un po' a tutti gli strumenti e la sensazione che se ne ricava è quella di un'orchestra vista come una comunità di uomini che dialogano, si fondono e si confrontano attraverso una ricchissima gamma espressiva.

L'umore generale della composizione viene descritto da Bartók in alcune note redatte in occasione della prima esecuzione (il primo dicembre dello stesso anno): “una tensione graduale dall'austerità del primo movimento e dalla lugubre luttuosità del terzo, fino al vitalismo dell'ultimo”. Secondo la disposizione simmetrica e concentrica dal movimento centrale, l'“Elegia”, costruita su temi dai contorni folklorici mossi su un'ineffabile tessitura di fondo, scaturiscono gli altri, come cornici giustapposte. Il secondo e il quarto: due ‘scherzi’, due diverse espressioni dell'umorismo bartokiano. Il “Gioco delle coppie”, che si apre su un ritmo di tamburo (riecheggiante in versione quasi autoironica l'“alfabeto Morse” dello xilofono nella *Musica*), “consiste di una catena di corte sezioni indipendenti in cui gli strumenti a fiato sono introdotti consecutivamente in cinque paia (fagotti, oboi, clarinetti, flauti e trombe con sordino). Tematicamente le cinque sezioni non hanno nulla in comune [...] Segue una specie di ‘Trio’ – un breve corale per ottoni e tamburo – dopo il quale le cinque sezioni sono riprese con strumentazione più elaborata”. (Bartók) Ma quasi a smentire le parole dello stesso compositore, lo straordinario e arguto trattamento del materiale suggerisce all'ascolto una unitarietà tematica anche laddove essa non è esplicita. Nell'“Intermezzo interrotto” l'allegria è più aperta e sfrenata, in una sorta di rondò costruito su temi di marcata ascendenza popolare: in particolare su un canto appassionato e di marcata evidenza plastica che con inusuale indulgenza non richiama tanto gli stilemi contadini quanto la sensualità

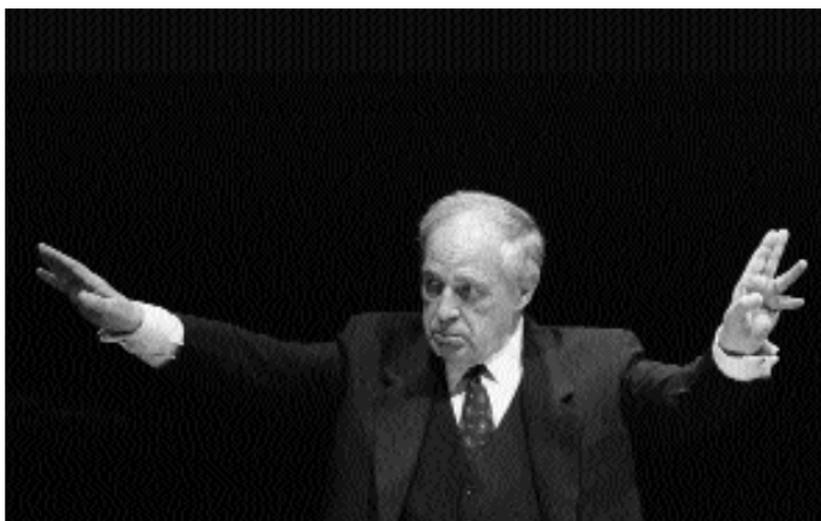
accattivante dei modi zigani (in passato sempre aspramente combattuti dal compositore) e, con inflessioni grottesche e ironiche, su una goffa melodia discendente già usata da Šostakovič nella *Settima Sinfonia*.

A chiudere il quadro i movimenti esterni: il primo, severo e rigoroso, giocato sulla ripetizione variata di un motivetto di tre battute e preceduto da una lenta introduzione; il “Finale”, presto, vertiginoso intreccio di danze popolaresche, che si chiude con un imponente fugato in cui, a confermare la concentricità della forma, riemergono i larghi intervalli di quarta che avevano caratterizzato l'introduzione.

Il *Concerto per orchestra* è l'opera più celebre degli anni americani, gli anni dell'esilio, della solitudine, dell'amarezza che lo attraversa al pensiero della barbarie che ha investito l'Europa; gli anni della nostalgia per la patria lontana, una nostalgia resa più acuta dall'estraneità che Bartók vive nei confronti della mentalità e dello stile di vita americani. C'è nell'opera un clima emotivo che, insieme alla sicurezza stilistica della piena maturità, lo porta ad un eloquio cordiale e indulgente, a far cadere le asperità di un rigore a lungo perseguito per lasciare affiorare il sentimento del rimpianto e del ricordo. È una scrittura, questa, stupefacente per la ricchezza timbrica e coloristica che gli viene da un'antica padronanza di mezzi (afferzata fin dalle prime opere) e che qui ritroviamo non come 'ritorno' ma come restituzione degli elementi fondanti della sua poetica colti nella pienezza della loro vocazione comunicativa.

E ancora una volta scopriamo che in Bartók i rigorosi processi cognitivi applicati alla musica non smentiscono le istanze emotive, ma anzi le rendono fino in fondo persuasive e, possiamo aggiungere, definitive.

*Susanna Venturi*



## PIERRE BOULEZ

Nato a Montbrison, Loira, nel 1925, compie dapprima studi scientifici al Politecnico. Nel 1942 decide di dedicarsi esclusivamente alla musica e si trasferisce a Parigi; due anni più tardi è ammesso alle classi d'armonia e composizione di Olivier Messiaen presso il Conservatorio, ove studia altresì contrappunto con Andrée Vaurabourg e tecnica dodecafonica con René Leibowitz. Nominato direttore per le musiche di scena della Compagnia Renaud-Barrault nel 1946, nello stesso anno scrive la *Sonatina* per flauto e pianoforte, la *Prima Sonata* per pianoforte e la prima versione de *Le Visage Nuptial*, per soprano, contralto e orchestra da camera, su versi di René Char, imponendosi così come compositore. Nel 1953 nascono i "Concerts du Petit Marigny", che l'anno seguente prendono il nome di "Domaine Musical" e che Boulez dirige sino al 1967. Dal 1955 tiene corsi di composizione a Darmstadt e dal 1960 al 1963 svolge attività didattica presso l'Accademia di Musica di Basilea.

Su invito di Wieland Wagner, nel 1966 dirige *Parsifal* a Bayreuth e *Tristan und Isolde* in Giappone.

Nel 1969, Boulez dirige per la prima volta l'Orchestra Filarmonica di New York, di cui è direttore dal 1971 al 1977, succedendo a Leonard Bernstein, e dal 1971 al 1975 è nominato direttore stabile della BBC Symphony Orchestra a Londra. Nel 1975, il Segretario di Stato per

gli Affari Culturali, Michel Guy, annuncia la creazione dell'Ensemble InterContemporain, la cui presidenza è conferita a Boulez. In occasione del centenario della creazione del *Ring*, l'anno seguente è nuovamente invitato a Bayreuth per dirigervi la *Tetralogia* wagneriana – replicata e registrata cinque anni dopo – nell'allestimento di Patrice Chéreau. Nel 1974, su invito del Presidente Georges Pompidou, Boulez accetta di fondare e dirigere l'"Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique" (IRCAM), dal quale si dimette alla fine del 1991 per dedicarsi alla direzione d'orchestra e alla composizione. Nel 1976 viene istituita appositamente per lui la cattedra di invenzione tecnica e linguaggio musicale presso il "Collège de France". Tre anni più tardi, nel 1979, dirige in prima mondiale la versione integrale di *Lulu* di Alban Berg all'Opéra di Parigi; contemporaneamente, Boulez si associa ad altri importanti progetti per la diffusione della musica, tra i quali la creazione dell'Opéra Bastille e della Cité de la Musique alla Villette; nel 1988 realizza inoltre una serie di sei trasmissioni televisive dal titolo *Boulez XXème Siècle*.

Direttore fantasioso e assai duttile, attento ai minimi dettagli della partitura, indagata secondo la tecnica dell'analisi strutturale, Boulez si dedica soprattutto alla musica francese (Berlioz, Roussel, Debussy, Ravel), al repertorio tedesco tardoromantico (Wagner e Mahler), al Novecento storico (Scuola di Vienna, Stravinskij, Bartók), ai contemporanei. Ha curato la prima esecuzione mondiale di lavori di Berio, Carter, Castiglioni, Donatoni, Ferneyhough, Fortner, Honegger, Messiaen, Pousseur, Stockhausen, Xenakis, ed altri. Boulez vanta altresì un'intensa attività saggistica, finalizzata all'indagine delle problematiche che interessano la musica contemporanea.

Regolarmente invitato ai festival di Salisburgo, Berlino ed Edimburgo, ha festeggiato il suo settantesimo compleanno con una tournée mondiale che lo ha portato nelle maggiori capitali, alla testa di alcune tra le orchestre più prestigiose; uno dei momenti *clou* delle celebrazioni è stato il "Boulez Festival" di Tokio, finalizzato ad introdurre il pubblico alla musica del

Novecento. Rilevante la presenza di Boulez a “Ravenna Festival”, ospite in ben tre edizioni passate: nel 1990 il Maestro ha presentato, tra l’altro, *Le Visage Nuptial* e *Le Soleil dans l’eau*, nel 1993 ha diretto musiche di Stravinskij, Debussy e Webern, infine nel 1996, alla testa dell’Ensemble InteContemporain, ha proposto un programma interamente dedicato all’esecuzione di suoi lavori, quali *Dialogue de l’Ombre double* e *Répons*.

Nel 1992 ha firmato un contratto in esclusiva con la Deutsche Grammophon, e da allora dedica buona parte del proprio tempo alla registrazione di importanti opere del Novecento: tra le incisioni recenti si ricordano la *Sesta Sinfonia* di Mahler con i Wiener Philharmoniker e il *Mandarino meraviglioso* di Bartók con la Chicago Symphony, di recente pubblicazione, nonché la *Settima Sinfonia* di Mahler e i concerti per pianoforte e orchestra di Ravel con Krystian Zimerman e la Cleveland Orchestra.



## ORCHESTRE DE PARIS

Creata nel 1967 su iniziativa di André Malraux, Ministro degli Affari culturali, e del Direttore musicale appena nominato, Marcel Landowski, la giovane orchestra succede all'illustre "Società dei Concerti" del Conservatorio, nata centotrentanove anni prima, nel 1828, dall'accanimento del famoso Habeneck, primo difensore delle sinfonie di Beethoven in Francia: un bell'antecedente per la nuova formazione, votata a divenire in Francia una delle grandi falangi internazionali. Con Charles Munch, l'orchestra trova la sua prima grande occasione: tornato cinque anni prima da Boston, il più celebre dei direttori francesi attivi accetta, a settantasei anni, di assumere la direzione permanente dell'orchestra. Munch la dirige per un anno appena, sino al novembre del 1968, allorché il destino lo strappa agli Stati Uniti, durante la prima e trionfale *tournee* nord americana dell'orchestra. Trent'anni dopo, l'Orchestra di Parigi, alla quale si affianca regolarmente il Coro, testimonia il raggiunto equilibrio tra splendore preservato della giovinezza e maturità dell'esperienza. L'orchestra ha suonato sotto la guida dei direttori più illustri, da Abbado a Ozawa, da Bernstein e Kubelík a Giulini, da Celibidache e Böhm a Haitink, Metha e

Maazel, e accompagnato i più grandi solisti, sviluppando un repertorio che, su tre secoli di musica, unisce il sinfonico all'opera, abbraccia ogni tradizione e dona un posto importante alla creazione contemporanea attraverso committenze o creazioni in Francia.

Dal 1982 al 1986, l'Orchestra di Parigi organizza il "Festival Mozart" al Théâtre des Champs-Élysées, la cui direzione è assicurata da Daniel Barenboim e Peter Diamand; per l'occasione, viene eseguita la Trilogia Da Ponte/Mozart, messa in scena da Jean-Pierre Ponnelle. Riflesso di tale percorso, la discografia dell'orchestra è assai estesa e vanta numerosi premi internazionali.

Aperta a ogni forma musicale, l'Orchestra di Parigi va incontro ai pubblici nuovi moltiplicando le sedi dei concerti, programmando con i solisti dell'orchestra alcune rassegne di musica da camera e conducendo una politica attiva presso il pubblico giovane con i "Concerti per i Giovani", che si avvalgono dei momenti di scoperta e di incontro con gli interpreti stessi.

Dalla sua creazione, l'Orchestra di Parigi, al cui finanziamento contribuiscono lo Stato e la Città di Parigi, dà un centinaio di concerti all'anno, un terzo dei quali fuori Parigi e all'estero, con l'aiuto del Circolo dell'Orchestra di Parigi; si è inoltre prodotta in numerose città francesi, ed è stata applaudita in tutto il mondo: in Europa – dagli Stati dell'Unione alla Russia – ma anche negli Stati Uniti e in America Latina – Argentina, Brasile, Messico – così come in Medio ed Estremo Oriente – Turchia, Israele, Iran, India, Corea, Giappone.

Dalla sua nascita, l'orchestra è ospite di numerosi festival, quali "Bruckner" di Linz, "Settembre Musica" di Torino, "Schleswig-Holstein", "Festtage" di Berlino, "Proms" di Londra, "Musica" di Strasburgo, oltre al Festival di Aix en Provence. Nell'estate del 2000, per la prima volta al "Festival di Salisburgo", ha ricevuto un'accoglienza trionfale con *I Troiani* di Hector Berlioz. Dopo Herbert von Karajan, succeduto a Charles Munch in qualità di consigliere musicale (1969-1971), Sir Georg Solti (1972-1975), Daniel Barenboim (1975-1989), che ha donato all'orchestra il coro che le mancava, Semyon Bychkov (1989-1998) e Christoph von Dohnányi, consigliere artistico per due stagioni, dal 1998 al 2000, si è aperta una nuova era con Christoph Eschenbach, direttore musicale dal settembre 2000.

## **ORCHESTRE DE PARIS**

*Presidente*

**Jean-Marie Messier**

**ABN AMRO FRANCE  
ACCENTURE  
AGIPI  
ANDERSEN  
BANQUE DU LOUVRE  
BOUYGUES  
CORIOLIS TELECOM  
CREDIT D'EQUIPEMENT DES P.M.E.  
CREDIT LYONNAIS  
DASSAULT AVIATION  
FELIX & ELISABETH ROHATYN FOUNDATION  
JP MORGAN  
LAZARD  
LVMH (MOËT HENNESSY-LOUIS VUITTON)  
NOKIA  
ROTHSCHILD & CIE  
SACEM / FONDS D'ACTION SACEM  
SAINT-GOBAIN  
VIVENDI UNIVERSAL**

**Il Circolo dell'Orchestra di Parigi  
consente all'Orchestre de Paris di accrescere  
la propria influenza in Francia e all'estero.  
Si ringraziano tutte le imprese e le istituzioni sostenitrici.**

**[www.orchestredeparis.com](http://www.orchestredeparis.com)**

*fondatore*

Charles Munch

*direttore musicale*

Christoph Eschenbach

*direttore del coro*

Arthur Oldham

*compositore in residenza*

Marc-André Dalbavie

*presidente onorario*

Marcel Landowski

*presidente*

Pierre Joxe

*direttore generale*

Georges-François Hirsch

*segretario generale*

Hervé Burckel de Tell

*violini primi*

Philippe Aïche\*

Roland Daugareil\*

*violini secondi*

Eiichi Chijiwa\*

Serge Pataud\*

*violini*

Nathalie Lamoureux

Christian Brière

Joseph Ponticelli

Philippe Balet

Elsa Benabdallah

Jacqueline Billy-Hérody

Gaëlle Bisson

Fabien Boudot

Marc Calderon

Mireille Cardoze

Christiane Chrétien

Joëlle Cousin

Christiane Cukersztejn

Odile Graef

Gilles Henry

Momoko Kato

Hisako Kobayashi

Sotiris Kyriazopoulos

Jean-Pierre Lacour

Angélique Loyer

Nadia Marano-Mediouni

Esther Méfano

Pascale Meley-Macarez

Daniel Nalesso

Phuong-Mai Ngo

Jean-Louis Ollu

Etienne Pfender

Marie-France Pouillot

Gabriel Richard

Richard Schmoucler

Bernard Sicard

Caroline Vernay

*viola*

Ana Bela Chaves\*

Jean Dupouy\*

Nicolas Carles

Dominique Richard

Eiko Besset

Denis Bouez

Florent Brémond

Françoise Douchet-Le Bris

David Gaillard

Chiho Maupetit

Alain Mehaye

Marie Poulanges

Estelle Villotte

Florian Wallez

Marie-Christine Witterkoër

*violoncelli*

Emmanuel Gaugué\*

Eric Picard\*

Guy Besnard

François Michel

Laurence Allalah

Eric-Maria Couturier

Claude Giron

Serge Le Norcy

Aurélien Sabouret

Hikaru Sato

Jacques Sudrat

Jeanine Tétard

*contrabbassi*

Bernard Cazauran\*

Vincent Pasquier\*

Sandrine Vautrin

Pierre Allemand

Benjamin Berlioz

Igor Boranian

Cédric Carlier

Pierre Moreillon

Bertrand Richard

Gérard Steffe

*flauti*

Vincent Lucas\*  
Vicens Prats\*  
Florence Souchard  
Georges Alirol

*ottavino*

Ivan Dégardin

*oboi*

Michel Bénét\*  
Alexandre Gattet\*  
Benoît Leclerc  
Jean-Claude Jaboulay

*clarinetti*

Philippe Berrod\*  
Pascal Moraguès\*  
Arnaud Leroy

*clarinetto basso*

Philippe-Olivier Devaux

*fagotti*

Marc Trenel\*  
Amaury Wallez\*  
Antoine Thareau

*controfagotto*

Yves d'Hau

*corni*

André Cazalet\*  
Michel Garcin-Marrou\*

Patrick Poigt  
Jean-Michel Vinit  
Philippe Dalmasso  
Bernard Schirrer

*trombe*

Frédéric Mellardi\*  
Bruno Tomba\*  
Laurent Bourdon  
Stéphane Gourvat  
André Chpelitch

*tromboni*

Guillaume Cottet-Dumoulin\*  
Christophe Sanchez\*  
Charles Verstraete

*tuba*

Stéphane Labeyrie

*timpani*

Frédéric Macarez\*  
Eric Sammut\*

*percussioni*

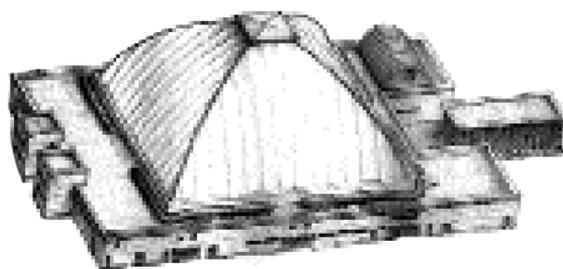
Francis Brana  
Alain Jacquet  
Nicolas Martynciow

*arpa*

Marie-Pierre Chavaroche

\* prime parti

## 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

---