

FONDAZIONE RAVENNA MANIFESTAZIONI



Teatro Alighieri
Domenica 16 giugno 2002, ore 21

**Recital di
Murray Perahia**

SOTTO L'ALTO PATRONATO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA
con il patrocinio di:
SENATO DELLA REPUBBLICA, CAMERA DEI DEPUTATI,
PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI,
MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI, MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI

Fondazione Ravenna Manifestazioni

Soci della Fondazione

Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Associazione Industriali di Ravenna
Associazione Commercianti Ravenna
Confesercenti Ravenna
Confederazione Artigianato C.N.A. Ravenna
Confartigianato F.A.P.A. Ravenna
Diocesi di Ravenna
Fondazione Arturo Toscanini Parma
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Fondazione Teatro Comunale di Bologna

Ravenna Festival

ringrazia

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL
ASSOCIAZIONE DEGLI INDUSTRIALI DELLA PROVINCIA DI RAVENNA
ASSICURAZIONI GENERALI
AUTORITÀ PORTUALE DI RAVENNA
BANCA POPOLARE DI RAVENNA
BARILLA
CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA
CENTROBANCA
CIRCOLO AMICI DEL TEATRO “ROMOLO VALLI” - 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 MUSICALE UMBERTO MICHELI
GRUPPO VILLA MARIA
I.C.R. INTERMEDI CHIMICI RAVENNA
I.NET
ITER
LEGACOOP
MAIE
MIRABILANDIA
PIRELLI
PROXIMA
ROLO BANCA
SAPIR
SEDAR CNA SERVIZI RAVENNA
THE SOBELL FOUNDATION
THE WEINSTOCK FUND
UBS

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



Presidente onorario

Marilena Barilla

Presidente

Gian Giacomo Faverio

Comitato Direttivo

Roberto Bertazzoni

Domenico Francesconi

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Angelo Rovati

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Lord Arnold Weinstock

Segretario

Pino Ronchi

Guido e Liliana Ainis, *Milano*

Nerio e Stefania Alessandri, *Forlì*

Maria Antonietta Ancarani,
Ravenna

Antonio e Gian Luca Bandini,
Ravenna

Marilena Barilla, *Parma*

Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*

Arnaldo e Jeannette Benini, *Zurigo*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,
Parma

Maurizio e Irene Berti,
Bagnacavallo

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*
Glaucio e Roberta Casadio, *Ravenna*
Margherita Cassis Faraone, *Udine*
Giuseppe e Franca Cavalazzi,
Ravenna

Glaucio e Egle Cavassini, *Ravenna*
Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*
Richard Colburn, *Londra*
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

Giovanni Frezzotti, *Jesi*
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
 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*
 Gabriella Mariani Ottobelli - *Milano*
 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*
 Maura e Alessandra Naponiello,
Milano
 Peppino e Giovanna Naponiello,
Milano
 Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*
 Gianpaolo e Graziella Pasini,
Ravenna
 Desideria Antonietta Pasolini
 Dall'Onda, *Ravenna*
 Ileana e Maristella Pisa, *Milano*
 Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
 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*
 Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
 Angelo Rovati, *Bologna*
 Mark e Elisabetta Rutherford,
Ravenna
 Edoardo e Gianna Salvotti, *Ravenna*
 Ettore e Alba Sansavini, *Lugo*
 Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*
 Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*
 Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*
 Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
 Leonardo e Angela Spadoni, *Ravenna*
 Italo e Patrizia Spagna, *Bologna*
 Ernesto e Anna Spizuoco, *Ravenna*
 Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
 Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
 Enrico e Cristina Toffano, *Padova*
 Leonardo e Monica Trombetti,
Ravenna
 Roberto e Piera Valducci, *Savignano sul*
Rubicone
 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*
 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*
 Centrobanca, *Milano*
 CMC, *Ravenna*
 Credito Cooperativo Provincia di
 Ravenna
 Deloitte & Touche, *Londra*
 Freshfields, *Londra*
 Ghetti Concessionaria Audi, *Ravenna*
 IES Italiana energia e servizi, *Mantova*
 ITER, *Ravenna*
 Italfondionario, *Roma*
 Kremslehner Alberghi e Ristoranti,
Vienna
 L.N.T., *Ravenna*
 Marconi, *Genova*
 Matra Hachette Group, *Parigi*
 FBS, *Milano*
 Rosetti Marino, *Ravenna*
 SMEG, *Reggio Emilia*
 SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*
 Terme di Cervia e di Brisighella,
Cervia
 Viglienzone Adriatica, *Ravenna*
 Winterthur Assicurazioni, *Milano*

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

32 Variazioni in do minore
sopra un tema originale, WoO 80

Sonata n. 27 in mi minore, op. 90

*Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und
Ausdruck* (vivace, con sentimento ed espressione)

Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen
(allegro, non troppo e molto cantabile)

Sonata n. 28 in la maggiore, op. 101

Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung
(allegretto, ma non troppo)

Lebhaft. Marschmässig (vivace, alla Marcia)

Langsam und sehnsuchtvoll
(adagio, ma non troppo, con affetto)

*Geschwinde, doch nicht zu sehr, und mit
Entschlossenheit* (allegro, ma non troppo e risoluto)

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

Sonata n. 22 in la maggiore, D. 959

Allegro

Andantino

Scherzo (allegro vivace)

Rondò (allegretto)

Ludwig van Beethoven
Trentadue Variazioni in do minore
sopra un tema originale, WoO 80

Al pari del Lied per Schubert, così la Variazione – a sé stante o come movimento di una macrostruttura sonatistica – accompagna, quasi genio tutelare, l'intera parabola creativa beethoveniana, fino a condividere col contrappunto l'essenza della rivoluzione stilistica che contraddistingue le opere estreme. La sperimentazione che per gradi porterà il compositore dalle tecniche poste in atto nei lavori giovanili agli esiti supremi delle *Variazioni Diabelli*, farà delle Trentadue Variazioni in do minore per pianoforte, composte nel 1806 e pubblicate un anno dopo senza numero d'opera, un caso isolato, in un pianeta Biedermeier assestato sulla produzione intensiva di variazioni per ogni sorta di strumenti, ove le vecchie tecniche ornamentali di matrice galante riapparivano riverniciate dagli smalti dell'imperante virtuosismo strumentale. Vide giusto l'anonimo recensore della *Gazzetta* di Lipsia, scrivendo che “in queste variazioni Beethoven segue la maniera più antica, soprattutto il vecchio metodo tedesco; Händel ne ha composte di tal genere [...]”. In effetti, il modello del lavoro beethoveniano è da ravvisare in generale nella passacaglia variata dell'età barocca, in particolare in quella in sol minore e nella Ciaccona in sol maggiore (comprendente ben sessantadue variazioni), due opere insigni facenti parte della produzione tastieristica händeliana.

Più che di un tema dalla chiara identificazione melodica, il basamento del maestoso edificio beethoveniano consta di una successione armonica fondata sul tetracordo cromatico che da do discende a sol, concludendosi nel giro di otto misure con la regolamentare cadenza sul quarto e quinto grado. Le trentadue variazioni che seguono non si discostano da tale fondamento armonico, sul quale la fantasia beethoveniana si esercita in un repertorio di mutazioni ove la moderna scrittura pianistica, con la sua ricchezza e varietà di soluzioni timbriche, ha il sopravvento sul formulario di una

manualità di matrice antica, sempre affiorante nei suoi molteplici aspetti: non ultimo, quello tipico dello scambio simmetrico dalla destra alla sinistra delle stesse figurazioni. Nelle imitazioni melodiche della diciassettesima variazione, e più ancora nel canone della ventiduesima affiora inoltre quell'elemento polifonico che negli anni avvenire diverrà, come s'è detto, la seconda anima dell'ultimo stile beethoveniano. Preannunciato sulla tastiera in quest'opera controcorrente, ambiziosa e provocatoria, il ritorno ad Händel attenderà la *Missa Solemnis* e l'ouverture per *Die Weihe des Hauses* per il suo pieno invero stilistico.

Ludwig van Beethoven
Sonata n. 27 in mi minore op. 90

Il fiorire, accanto alla Settima Sinfonia e al Trio op. 97 “dell’Arciduca”, di opere quali l’Ottava Sinfonia, le Sonate pianistiche op. 78, 79 e 90, la Sonata in sol maggiore op. 96 per pianoforte e violino, i Quartetti op. 75 e 95 segna, intorno al cadere del primo decennio dell’800 o poco più in là, una svolta stilistica beethoveniana che solo in tempi relativamente recenti sembra avere suscitato particolare interesse da parte degli studiosi, a cominciare dai più illustri, quali Dahlhaus e Rosen. Si tratta dell’avvento di un gruppo non numeroso di opere cameristiche nelle quali l’idea che chiameremo platonica della forma-sonata viene severamente verificata e riproposta in discorsi per eccellenza ellittici e di una concisione ed incisività estreme, attuati nella più rigorosa economia di materiali. Particolare potenziamento ricevono i campi armonici ed i loro collegamenti mediante l’impiego sistematico, accanto a quello “istituzionale” del circolo delle quinte, del rapporto più sottile e di remota matrice haydniana, basato sul terzo grado della tonalità. Alla rudezza di procedimenti all’insegna di una studiata sprezzatura discorsiva tutta scorci, indugi e dramaticistiche gestualità, si contrappone talora un gusto rinato per la frase melodica sorgiva e dalla fraseologia regolare, sensualmente accarezzata nei suoi valori plastici, per lo più distesa sopra accompagnamenti di voluta, elementare convenzionalità.

Composta nell’estate del 1814 e pubblicata nel maggio dell’anno seguente come op. 90, la Sonata in mi minore efficacemente sta a testimoniare tale rigenerazione stilistica, tanto poco appariscente, quanto profonda. Articolata (al pari dell’op. 78 in fa diesis maggiore, sua gemella strutturale e spirituale) in due soli movimenti, l’op. 90 è un capolavoro di pura intimità che accentua e porta alla perfezione la tendenza alle caste sonorità cameristiche e al diffuso lirismo, manifesta nelle opere sopra ricordate che le fanno corona. In nessun’altra composizione avverrà a Beethoven di precorrere Schumann come in questa sonata, dove, nel primo

movimento, la frase (o per meglio dire il complesso tematico) iniziale si protrae liricamente per venticinque misure in un fluttuare di slanci appassionati, trepidi indugi, scarti drammatici, e dove il meccanismo della forma-sonata è come sommerso in un fluido soliloquio che smorza ogni contrasto, privilegiando toni allusivi e sfumati. Il carattere liederistico della composizione, che sembra partecipare del clima coevo di *An die Hoffnung* op. 94 e del ciclo *An die ferne Geliebte* op. 98, si evidenzia nel movimento conclusivo in forma di rondò-sonata, dominato da capo a fondo dalla incantevole melodia cantabile, pervasa di intima beatitudine.

Ludwig van Beethoven
Sonata n. 28 in la maggiore op. 101

La Sonata in la maggiore op. 101, che apre il ciclo degli ultimi capolavori pianistici di Beethoven, venne lungamente elaborata tra il 1815 e il 1816, e pubblicata nel gennaio del 1817. La dedicataria, baronessa Dorothea Ertmann, era stata allieva del musicista e si distingueva tra le migliori pianiste *en amateuse* della buona società viennese. Dama dalla musicalità e levatura intellettuale non comuni, se Beethoven non esitò a legare quel nome ad un'opera ardua per tecnica e più per pensiero compositivo. L'impressione complessiva che da essa si ricava è di un geniale, farraginoso sperimentalismo, un'ansia di gettare legna al fuoco nell'incontenibile emozione per un'avventura stilistica intrapresa e della quale s'intravedono con stupore gli esiti. Ogni ordine tradizionale nella distribuzione e nel carattere dei movimenti viene bandito, e con ben maggiore radicalismo di quanto in precedenza Beethoven avesse fatto.

La sonata si apre con un breve movimento moderatamente mosso, nel quale a Wagner parve di ravvisare un modello storico di "melodia infinita": l'incantevole idea iniziale si organizza in un complesso tematico unitario dal lunghissimo arco lirico e nel quale è appena possibile riconoscere gli elementi tipici di un discorso sonatistico di fondo. Nel secondo tempo, Beethoven fa il suo nuovo incontro, aspro e intensamente dialettico, col contrappunto, l'ossessiva larva con la quale la sua creatività sarà d'ora in avanti sempre più impegnata in lotte ciclopiche. Qui lo stretto gioco delle imitazioni nei timbri secchi e laceranti di un pianismo quasi sempre mantenuto sulle zone estreme della tastiera, e il rigorismo polifonico dell'episodio centrale (che sviluppa un canone all'ottava dal cipiglio cherubiniano) fanno pensare alla ferrigna implacabilità di certe pagine del *Ludus tonalis* di Hindemith.

Il breve "Langsam" in la minore, tutto basato sulla patetica eloquenza di un ricorrente gruppetto; una cadenza "espressiva" e la riapparizione fugace dell'*incipit* del movimento iniziale sono le sole pause

concesse a un'intimità che (giuste le prescrizioni agogico-espressive riportate in testa ai singoli movimenti) vuol essere profonda e gravida di pathos, in un'opera per il resto invasata da un dinamismo esaltato e iperteso. Il finale è un vero Allegro di sonata combinato con elementi del contrappunto più rigoroso, secondo un procedimento derivato dall'ultimo Mozart, ripreso da Beethoven in questo e nel primo movimento dell'op.106 e poi abbandonato in vista di strutture polifoniche più integrali e insieme più libere. Il magnifico, trionfale tema viene subito trascinato nel vortice di un'elaborazione polifonica fitta ed aspra, lontanissima dalla scioltezza di mano mozartiana, e dalla quale emerge ogni volta vittorioso, riproponendo in altri termini (questa volta infatti è il contrappunto ad inserirsi come nuovo elemento conflittuale nella tradizionale dialettica sonatistica) l'antica lotta tra i principî opposti che informava la nascente sonata beethoveniana.

Franz Schubert
Sonata n. 22 in la maggiore D. 959

Di fronte alle scogliere dell'ultimo stile beethoveniano Schubert si era ritratto sconcertato e perplesso; e quando, nel settembre del 1828, a meno di due mesi dalla morte, decise d'intraprendere la composizione di tre grandi sonate per pianoforte, non pensò affatto di emulare il suo massimo contemporaneo, semmai di erigere un contraltare tutto suo sul quale celebrare una liturgia che suonasse scismatica nei confronti di quegli scandali (in senso evangelico: ostacoli) costituiti dalle opere 101, 106, 109, 110 e 111. *In primis*, nessuna infrazione alla tradizionale macrostruttura sonatistica nella scelta dei quattro classici movimenti, almeno apparentemente regolamentari nelle forme e nella successione: una normativa da Schubert sempre ottemperata con una fedeltà pari alla sua fideistica dedizione alla forma-sonata dei Padri viennesi. Bandito ogni artificio contrappuntistico, evitata la variazione strutturale, le tre sonate adottano la scrittura pianistica dei *Lieder*, *Moments musicaux*, *Klavierstücke*, *Impromptus*: soffice, intimistica, raccolta per lo più sulle sonorità discrete e centrali della tastiera, l'esatto contrario non solo del metapianismo beethoveniano, ma altresì del martellante virtuosismo alla Hummel, il pontefice massimo del Biedermeier cui, paradossalmente, Schubert aveva pensato di dedicare il proprio trittico. E ancora: mentre nell'Ottava Sinfonia Beethoven riesuma il vecchio Minuetto in qualità di ironica citazione, nella prima delle tre sonate, quella in do minore, Schubert lo accoglie affettuosamente e in tutta normalità come un amico di casa, e nelle successive lo camuffa appena, spacciandolo come Scherzo.

Venendo alla nostra Sonata in la maggiore, la solennità accordale con cui si apre l'"Allegro" nulla ha del protervo, concentrato volontarismo beethoveniano: è semmai la calma, fatalistica contemplazione di uno sguardo – lo stesso dell'attacco del Quintetto e della *Grande Sinfonia* in do maggiore – che scende a perlustrare senza terrore il Regno delle Madri, per poi

distendersi lungo un percorso nel quale la cangiante mutevolezza, non strutturale ma tutta coloristica ed emozionale, delle modulazioni sostituisce il principio classico dell'elaborazione tematica. Lo stesso procedimento compositivo fa sì che il tradizionale sviluppo si tramuti in una sorta d'intermezzo lirico germogliato da un inciso del tutto secondario del secondo episodio tematico. L'"Andantino" in fa diesis minore si configura come un Lied il cui desolato canto si raggruma su se stesso attorno al semitono la-sol. Gli si contrappone un episodio centrale che rappresenta un *unicum* in tutta la produzione schubertiana: sorta di scomposta, allucinata frantumazione del discorso musicale i cui parametri tradizionali si dissolvono nell'alone timbrico provocato dall'accumulo materico delle figurazioni pianistiche. Dopo il leggiadro "Scherzo", dominato dall'unità timbrica di base costituita dai ricorrenti accordi arpeggiati, il "Rondò" ripropone un motivo liederistico in tutta la sua euritmia fraseologica e cantabilità vocale: una talea dalla quale germoglia e rigermoglia l'intero decorso del brano in un'ininterrotta estasi lirica ottenuta (come ha osservato Charles Rosen confrontando questo brano con il finale dell'op. 31 n. 1 beethoveniana) attraverso l'utilizzazione intensiva di un numero assai limitato di materiali tematici e di formule pianistiche.

Giovanni Carli Ballola



MURRAY PERAHIA

Nato a New York nel 1947, intraprende lo studio del pianoforte all'età di quattro anni e a diciassette entra al Mannes College of Music dove si diploma in direzione d'orchestra e composizione. In seguito trascorre le estati a Marlboro, nel Vermont, dove collabora con artisti come, oltre al Quartetto Budapest, Rudolf Serkin e Pablo Casals.

Dopo l'affermazione al prestigioso Concorso Pianistico Internazionale di Leeds nel 1972, intraprende una brillante carriera internazionale. Nel 1973 debutta al Festival di Aldeburgh, in occasione del quale conosce Benjamin Britten, con il quale collaborerà in seguito, e

Peter Pears, che accompagna al pianoforte in alcuni recital liederistici. Dal 1981 al 1989 è consulente artistico al Festival di Aldeburgh. La profonda amicizia che lo lega negli anni successivi a Vladimir Horowitz segna una tappa fondamentale nella sua crescita artistica.

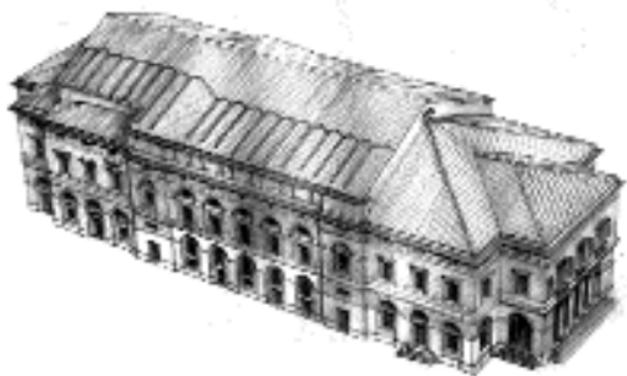
Dal settembre 2000 ricopre la carica di direttore ospite principale della prestigiosa orchestra Academy of St. Martin in the Fields, con la quale ha di recente realizzato una *tournee* negli Stati Uniti – Washington e New York fra le altre città – e in Italia – Bologna, Brescia, Bergamo – nella duplice veste di direttore e solista, riscuotendo lusinghieri consensi da parte del pubblico e, soprattutto, della stampa americana.

Murray Perahia è ospite delle sale più prestigiose del mondo e collabora con le orchestre più acclamate – Berliner Philharmoniker, Wiener Philharmoniker, Boston Symphony Orchestra, Orchestra della Bayerische Rundfunk, Münchner Philharmoniker, Philadelphia Orchestra, Concertgebouw Orchestra di Amsterdam, New York Philharmonic –, ed è socio onorario del Royal College of Music e della Royal Academy of Music.

Le numerose incisioni di Perahia includono l'integrale dei concerti per pianoforte di Mozart, realizzata nella duplice veste di direttore e solista in collaborazione con la English Chamber Orchestra, l'integrale dei concerti di Beethoven con il Royal Concertgebouw di Amsterdam diretto da Bernard Haitink, i concerti per pianoforte di Mendelssohn, Schumann, Grieg e Chopin. Ha inciso numerose sonate per pianoforte di Schubert, Schumann, Mozart, Mendelssohn, Chopin, Bartók e Beethoven. Ha inoltre registrato Lieder di Schumann con Peter Pears e la *Winterreise* schubertiana con Fischer-Dieskau. Le incisioni di musica da camera includono la sonata per due pianoforti e percussioni di Bartók con Solti, vincitrice del "Gramophone Award" nel 1989, ed il Quartetto n. 1 in sol minore di Brahms con membri del Quartetto Amadeus. Nel febbraio 1997 viene pubblicato il disco *Murray Perahia plays Händel e Scarlatti*, che gli è valso il premio "Best Instrumental Award 1997". Nel gennaio dello stesso anno esce un CD contenente *Kreisleriana* e la sonata n. 1, op. 11 di Schumann ed uno con l'integrale delle opere per pianoforte e orchestra

dello stesso autore con la direzione di Claudio Abbado. Tra il 1998 e il 1999 è uscita l'incisione integrale delle Suite inglesi di Bach, per la quale è stato insignito dell'“Annual Grammy Award” per la migliore esecuzione strumentale senza orchestra. In seguito ha realizzato il CD *Songs Without Words* con musiche di Bach, Mendelssohn, Schubert/Liszt e Bach/Busoni. Alla fine del 2000 è uscito il CD con le *Variazioni Goldberg* di Bach, che ha già battuto tutti i record di vendita nel settore della musica per strumento solista ed è stato accolto dalla stampa internazionale come una delle interpretazioni più riuscite del capolavoro bachiano. Le ultime uscite su CD di Perahia, sempre per Sony, hanno visto il pianista americano cimentarsi con l'integrale dei concerti di Bach, assieme all'Academy of St. Martin in the Fields.

IL LUOGO



teatro alighieri

Nel 1838 le condizioni di crescente degrado del Teatro Comunitativo, il maggiore di Ravenna in quegli anni, spinsero l'Amministrazione comunale ad intraprendere la costruzione di un nuovo Teatro, per il quale fu individuata come idonea la zona della centrale piazzetta degli Svizzeri. Scartati i progetti del bolognese Ignazio Sarti e del ravennate Nabruzzi, la realizzazione dell'edificio fu affidata, non senza polemiche, ai giovani architetti veneziani Tomaso e Giovan Battista Meduna, che avevano recentemente curato il restauro del Teatro alla Fenice di Venezia. Inizialmente i Meduna idearono un edificio con facciata monumentale verso la piazza, ma il progetto definitivo (1840), più ridotto, si attenne all'orientamento longitudinale, con fronte verso la strada del Seminario vecchio (l'attuale via Mariani). Posata la prima pietra nel settembre dello stesso anno, nacque così un edificio di impianto neoclassico, non troppo divergente dal modello veneziano, almeno nei tratti essenziali.

Esternamente diviso in due piani, presenta nella facciata un pronao aggettante, con scalinata d'accesso e portico nel piano inferiore a quattro colonne con capitelli ionici, reggenti un architrave; la parete del piano superiore, coronata da un timpano, mostra tre balconcini alternati a quattro nicchie (le statue sono aggiunte del 1967). Il fianco prospiciente la piazza è scandito da due serie di nicchioni inglobanti finestre e porte di accesso, con una fascia in finto paramento lapideo a ravvivare le murature del registro inferiore. L'atrio d'ingresso, con soffitto a lacunari, affiancato da due vani già destinati a trattoria e caffè, immette negli scaloni che conducono alla platea e ai palchi. La sala teatrale, di forma tradizionalmente semiellittica, contava all'epoca quattro ordini di venticinque palchi (con il palco centrale del primo ordine sostituito dall'ingresso alla platea), più il loggione. La trasformazione della zona centrale del quart'ordine in galleria risale al 1929, quando fu anche realizzato il golfo mistico, riducendo il proscenio.

Le ricche decorazioni, di stile neoclassico, furono affidate dai Meduna ai pittori veneziani Giuseppe Voltan, Giuseppe Lorenzo Gatteri, con la collaborazione, per gli elementi lignei e in cartapesta, di Pietro Garbato e, per le dorature, di Carlo Franco. Veneziano era anche Giovanni Busato, che dipinse un sipario, oggi perduto, raffigurante l'ingresso di Teodorico a Ravenna. Voltan e Gatteri curarono anche la decorazione della grande sala del Casino (attuale Ridotto), che sormonta il portico e l'atrio, affiancata da vani destinati a gioco e alla conversazione.

Il 15 maggio 1852 avvenne l'inaugurazione ufficiale con *Roberto il diavolo* di Meyerbeer, immediatamente seguito dal ballo

La zingara. Nei decenni seguenti l'Alighieri si ritagliò un posto non trascurabile fra i teatri della provincia italiana, tappa consueta dei maggiori divi del teatro di prosa, ma anche sede di stagioni liriche che, almeno fino al primo dopoguerra mondiale, si mantenevano costantemente in sintonia con le novità dei maggior palcoscenici italiani, proponendole a pochi anni di distanza con cast di notevole prestigio.

Nonostante il Teatro fosse stato più volte interessato da opere di restauro e di adeguamento tecnico, le imprescindibili necessità di consolidamento delle strutture spinsero, a partire dall'estate del 1959, ad una lunga interruzione delle attività, durante la quale fu completamente rifatta la platea e del palcoscenico e rinnovate le tappezzerie e dell'impianto di illuminazione, con la collocazione di un nuovo lampadario. L'11 febbraio del 1967 un concerto dell'Orchestra Filarmonica di Lubjana ha inaugurato il restaurato Teatro, che ha potuto così riprendere la sua attività. Altri restauri hanno interessato il teatro negli anni '80 e '90, con il rifacimento della pavimentazione della platea, l'inserimento dell'aria condizionata, il rinnovo delle tappezzerie e l'adeguamento delle uscite alle vigenti normative. Negli anni '90 il Teatro Alighieri ha assunto sempre più un ruolo centrale nella programmazione culturale della città, attraverso stagioni concertistiche, liriche, di balletto e prosa tra autunno e primavera, divenendo poi in estate sede ufficiale dei principali eventi operistici del Festival.

Gianni Godoli

A cura di
Chiara Sintoni

Progetto grafico e impaginazione
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

Stampa
Grafiche Morandi - Fusignano