

FONDAZIONE RAVENNA MANIFESTAZIONI



Teatro Rasi
Giovedì 18 luglio 2002, ore 21

Trio Johannes
clarinetto
Fabrizio Meloni

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
 Viglienzona Adriatica, *Ravenna*
 Winterthur Assicurazioni, *Milano*

Musiche in tempo di guerra

Omaggio a Olivier Messiaen
(1908-1992)

Trio Johannes

violino

Francesco Manara

violoncello

Massimo Polidori

pianoforte

Claudio Voghera

clarinetto

Fabrizio Meloni

MAURICE RAVEL (1875-1937)

Trio in la maggiore

Moderé

Assez vif

Passacaille

Animé

OLIVIER MESSIAEN (1908-1992)

Quatuor pour la fin du temps

Liturgie de cristal

Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du temps

Abîme des oiseaux

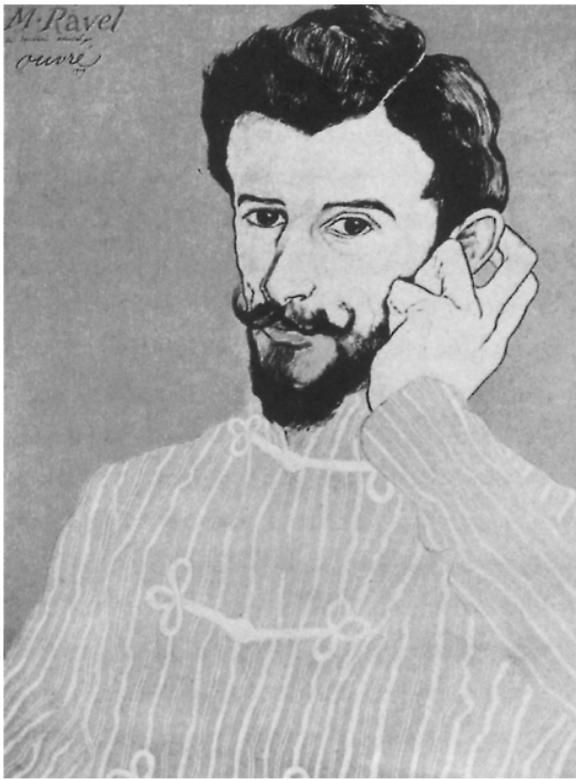
Intermède

Louange à l'Éternité de Jésus

Danse de la fureur, pour les sept trompettes

Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du temps

Louange à l'immortalité de Jésus



Maurice Ravel in un incisione di Achille Ouvre (1909).

Maurice Ravel
TRIO PER VIOLINO, VIOLONCELLO
E PIANOFORTE

“Sono un pacifico; non sono mai stato coraggioso. Ma ecco: ho avuto la curiosità dell’avventura. Ha un tale sapore che diventa necessaria. Che farò, che faranno tanti altri dopo la guerra?” (Ravel, maggio 1916) Sbandierata in Francia come “breve e gioiosa”, la Grande Guerra si annunciava a molti intellettuali come avventura eccitante, fors’anche benefica per la violenta scossa che avrebbe apportato alle istituzioni: in queste poche righe, Ravel lascia giusto trapelare la consapevolezza di una svolta definitiva; in una foto che lo ritrae in divisa, autista di un camion che soprannominò *Adelaïde*, il sorriso ironico sembra mostrare tutta l’assurdità della situazione; mentre da un più ampio spoglio della corrispondenza privata, conosciamo quali contrastanti ragioni spinsero questo pacifista a sentirsi moralmente costretto alla guerra, scommettendo su un fisico infelice che pure lo aveva fatto dichiarare inidoneo al servizio militare.

Scommessa e impegno, razionalismo e sensibilità, maschera e motivazioni interiori sono anche i binomi più frequentati per comprendere la musica di Ravel. E tuttavia, a smentire ogni meccanica causalità tra arte e vita, quasi nessuna traccia della tragedia imminente o vissuta si ritrova nelle composizioni di questo periodo; poche, ovviamente: il Trio per violino, violoncello e pianoforte, scritto tra il marzo e l’agosto del 1914, le *Trois chansons* per coro a cappella e il *Tombeau de Couperin* completato nel ’17. Nè si possono interpretare come rigurgito di nazionalismo i riferimenti al folklore basco nel Trio, il connettersi delle *Trois chansons* all’alveo della scuola rinascimentale parigina o l’omaggio alla musica francese del XVIII secolo esplicito nel *Tombeau*: se non come riflesso di una “francesità” del tutto aliena dai risvolti sciovinisti di altri artisti coevi. Anche il titolo di quest’ultima composizione si sottrae a ogni impronta luttuosa: sebbene ciascuno dei sei movimenti verrà dedicato a un compagno caduto in guerra, il termine *Tombeau* recupera piuttosto il significato antico (ma anche mallarmeano) di “omaggio”, e, allontanato il

rischio della retorica, lascia che la morte si trasfiguri nel cerimoniale sereno della suite settecentesca.

Ma non è solo di serenità che si dovrà parlare per il Trio, quanto, e a prima vista quasi paradossalmente, di un'apertura espressiva di rara intensità, se non del tutto inedita per il compositore: nel segno di una disponibilità al canto, di una generosità d'invenzione che lo dispongono idealmente verso certe aperture dell'arte estrema raveliana (in particolare i due *Concerti* per pianoforte). Eppure le maschere vi sono tutte, dal richiamo alla musica popolare nei due movimenti estremi, alla ricostruzione arcaicizzante della "Passacaglia", all'indizio orientale contenuto nello stesso titolo del secondo movimento ("Pantoum"): graduate secondo un esotismo dello spazio e del tempo da cui si origina il gioco dei travestimenti intellettuali.

Non senza qualche ambiguità. Tant'è vero che invece di cercare nel folklore basco l'origine dell'articolazione ritmica del tema iniziale, un andamento cullante che dispone nuclei asimmetrici entro la misura binaria (8/8 suddivisi in 3+3+2), basterebbe volgere lo sguardo alle magiche figurazioni della più vicina *Ondine*, per nulla legata al folklore; mentre nessuna suggestione orientale ispira invero il secondo movimento, ma un cristallino *esprit de géométrie* che Ravel cattura riferendosi allo stesso "Pantoum": ovvero a uno schema metrico adottato da certa poesia francese come fantastica ricreazione di una forma declamata del canto malese, dove i versi pari di ogni quartina vengono a coincidere con quelli dispari della successiva (l'esempio più famoso è la baudelairiana *Harmonie du soir*, già citata da Debussy in uno dei suoi *Préludes*).

Distacco, impassibilità, ironia, i termini consueti dell'esegesi raveliana, non sembrano così appropriati per il Trio. Bisognerà piuttosto connettere le diverse maschere al lavoro febbrile con cui portò a termine la composizione, mentre si trovava nella cittadina basca di Saint-Jean-de-Luz, vicino ai suoi luoghi di nascita; una composizione a cui il presagio della guerra imminente e poi dichiarata pareva conferire il valore di un testamento spirituale. In questo senso, tanto l'arcaismo della *Passacaille*, inteso come rievocazione di una mitica età di purezza, quanto la nostalgia che il canto popolare porta

con sè, evocando i ricordi di un mondo infantile, si saldano insieme nel restituire i contorni di un paradiso artistico precariamente sottratto al presente, di una regressione che nulla toglie alla confidenza espansiva, solo contenuta dalle diverse componenti del poliglottismo musicale raveliano.

Funziona poco anche l'idea che vorrebbe cogliere nel Trio (col ricorso al complesso cameristico tradizionale e alla forma-sonata per i due movimenti estremi) una premonizione del neoclassicismo post-bellico, come avverrà poi, ma in un'altra direzione, nel *Tombeau de Couperin*. Sebbene il nuovo spirito fosse alla porte, il compositore del *Quatuor*, o della *Sonatine*, non aveva infatti mai disdegnato di rivolgersi alle forme consolidate; agganciandosi, in questo ambito, a quel filone del camerismo parigino il cui più augusto rappresentante, e sicuro modello per Ravel, era Saint-Saëns.

Quanto al ricorso a schemi formali oggettivi, non è che un aspetto di quella lucidità intellettuale che caratterizza fin dagli esordi la musica del compositore; un costruttivismo sempre associato alla ricerca di soluzioni inconsuete e che proprio nel "Pantoum" raggiunge esiti straordinari: traendo dalla corrispondente forma letteraria lo spunto per incastri aggressivi tra due principî diversi, la scrittura acuminata del primo motivo (note staccate e pizzicati agli archi) e lo slancio appassionato del secondo (quasi un concentrato di "spagnolismo"), per sfruttare poi le possibilità solo musicali della compresenza simultanea: tanto nella polimetria del lungo episodio mediano, quanto nella elettrica sovrapposizione conclusiva dei due motivi.

Una calcolata forma ad arco si lascia esperire nella "Passacaille". Un canto nobile e austero emerge all'inizio dalle zone più gravi del pianoforte, progressivamente si dispiega rifrangendosi in molteplici immagini timbriche che ne accompagnano l'ascesa di registro, nel crescendo di intensità sonora, per poi spogliarsi fino a recuperare la nuda semplicità dell'inizio: secondo un *dépouillement* dell'idioma musicale che è quasi una confessione. Dopo questa prosciugata interiorizzazione della melodia, l'*Animé* si spalanca alle più sontuose sonorità, con fanfare pianistiche circonfuse dai lunghi trilli degli archi, nel segno di una luminosa e vitalistica grandezza.



Olivier Messiaen

Olivier Messiaen
QUATUOR POUR LA FIN DU TEMPS

Ancora musica “in tempo di guerra” è il *Quatuor pour la fin du temps*, l’ampia composizione che Messiaen scrisse nell’inverno tra il 1940 e il ’41 mentre si trovava in un campo di prigionia tedesco presso Görlitz e che proprio in quel luogo ebbe la sua prima, eccezionale esecuzione: sotto la neve che ricopriva il campo, con Messiaen al pianoforte, insieme al violinista Jean Boulaire, al clarinetista Henry Akoka e al violoncellista Etienne Pasquier, di fronte ad un uditorio di cinquemila persone (“non sono mai stato ascoltato con tanto attenzione e comprensione”, ricorderà più tardi il compositore). Dedicato all’angelo dell’Apocalisse, il *Quatuor* riporta nella prefazione alla partitura i versetti biblici a cui è direttamente ispirato:

E vidi un altro angelo forte scender dal cielo, avvolto in una nuvola, e l’arcobaleno era sul suo capo e il volto era come il sole e i suoi piedi come colonne di fuoco: E posò il piede destro sul mare, il sinistro sulla terra. E l’angelo che avevo visto stare in piedi sul mare e sulla terra alzò la sua mano al cielo e giurò per il Vivente ne’ secoli de’ secoli, che non ci sarà più tempo, ma nei giorni della voce del settimo angelo, quando ei darà fiato alla tromba, si compirà il mistero di Dio.

(Apocalisse di S. Giovanni, cap. X)

Citazione di impatto fortissimo, ma in cui sarebbe un errore cogliere un riflesso immediato degli eventi: non solo infatti l’immaginario escatologico è tra le corde ispiratrici di questo musicista “teologico”, come amava definirsi, di questo esegeta in musica dei misteri della fede, ma ogni tentazione di volervi dedurre una implicita denuncia degli orrori della guerra, sottoposti al giudizio divino, è smentito dallo stesso compositore: da una lettura dell’Apocalisse che ritrova “meravigliose visioni di pace”, piuttosto che “mostri e cataclismi”, e ad essa ricorre solo per motivare un desiderio di cessazione del tempo, la capacità della musica di esperire l’eterno. Anche in tal caso, i modi con cui il processo creativo si

inscrive entro gli accadimenti storici, umani e biografici, segue logiche più imprevedibili e mediate.

Il rapporto diretto con le circostanze della composizione si desume piuttosto dalla scelta di organico, legata com'è ai tre musicisti incontrati durante la prigionia, determinando l'incursione in un ambito cameristico assai poco frequentato da Messiaen, e qui affrontato secondo modalità formali e di scrittura del tutto eterogenee rispetto al modello quartettistico tradizionale. Otto movimenti, concepiti per formazioni strumentali diverse (dal brano solistico, al duo, al trio, fino all'uso dell'organico al completo) e corredati da titoli evocativi che Messiaen vuole direttamente implicati nelle immagini musicali; otto meditazioni, si potrebbe dire (come nei suoi cicli organistici), collegate da una rete di richiami tematici e da una disposizione in qualche modo simmetrica, grazie ai rapporti tra il secondo e il settimo brano e al ruolo di nucleo generativo assunto dall'*Intermède*, in posizione centrale; otto movimenti, infine, dove la scrittura vuole evitare l'andamento dialogico tra le parti, privilegiando tessiture eterofoniche o brutalmente omofoniche.

Sono scelte nelle quali non è difficile intuire il legame con la ragione ispirativa del *Quatuor*: la volontà di corteggiare il mistero dell'eternità nell'esperienza temporale dell'ascolto, dell'incommensurabile nello svolgersi misurabile della musica. Ecco allora come l'organizzazione formale richiami una concezione simmetrica, circolare, che si oppone alla direzionalità di un percorso orientato; come l'eterofonia si rivolga alla simultaneità di tessiture indipendenti e sovrapposte, facendo appello ad una nozione spaziale, ancor prima che temporale, della musica. E infatti, se per Messiaen la musica stessa è "un perpetuo dialogo tra lo spazio e il tempo" capace di alludere all'eterno, la sua invenzione non potrà che accogliere il problema del tempo come territorio privilegiato di indagine, ribaltando però i termini sui quali si era mossa la tradizione della musica occidentale.

I procedimenti volti ad annullare le consuete nozioni di misura e di tempo, trovano nel *Quatuor* una prima forma di compendio, tanto da necessitare una sintetica

teorizzazione che l'autore include nella prefazione al lavoro. Si intravede già qui quella doppia tensione che è tra gli aspetti più affascinanti di questo "padre" dell'avanguardia: l'incontro, apparentemente impossibile, tra un'idea di musica come linguaggio, capace di convogliare significati attraverso immagini, simboli, colori, e una concezione costruttiva concentrata nella definizione dei propri mezzi tecnici. Ma a ben vedere tutta la musica di Messiaen vive all'insegna di uno *charme des impossibilités*; e in tale luce vanno accolti tanto i "modi a trasposizione limitata", ragione di quella ubiquità tonale che caratterizza le sue opere, quanto i "ritmi non retrogradabili", ovvero figurazioni simmetriche, leggibili in entrambi i sensi che, non possedendo un senso univoco di direzionalità, contribuiscono alla volontà di sospensione del fluire del tempo.

Una volontà realizzata nel *Quatuor* fin dal brano d'esordio, *Liturgie de cristal*, che è un piccolo saggio di scrittura eterofonica. Il pianoforte ripete uno schema ritmico di diciassette valori lungo il quale si dispone, in modo sfasato, una sequela di ventinove accordi, secondo una dissociazione tra i parametri che suggestivamente richiama le antiche ricerche dell'Ars Nova (all'epoca tuttavia ignorate da Messiaen). Al "pedale" pianistico, si sovrappone, in modo indipendente, l'ostinato degli armonici al violoncello; mentre le libere filigrane intessute da violino e clarinetto riportano l'indicazione *comme un oiseau*, fornendo un primo esempio di quel "canto d'uccelli" che sarà la matrice di alcune tra le più originali invenzioni sonore del compositore, nonché ambito privilegiato della sua simbologia. L'eternità si presenta come spazio liberato dalla presenza umana, universo abitato da misteriose creature, meccanismo infinitamente autoriproduttivo, nella costante roteazione ritmico-armonica.

Al canto d'uccelli si richiamano anche le rapide figurazioni nel lungo assolo di clarinetto che costituisce il terzo brano (*Abîme des oiseaux*), qui simbolo sonoro di un desiderio di luce, "vocalizzo gioioso" che si oppone all'abisso del tempo; mentre ad un senso di eternità del tutto interiorizzata, sembrano rivolgersi i due canti di

lode del quinto e dell'ottavo movimento (le sole pagine del *Quatuor* derivate da lavori precedentemente composti), dove la melodia dello strumento solista, rispettivamente violoncello e violino, si dipana sopra un tessuto pianistico che vuole annullare la percezione del tempo nella "infinita lentezza" degli accordi ribattuti. Espediente dunque un po' facile, e non immune da cadute sentimentali, nonchè soprattutto imparagonabile alla ricchezza inventiva e alla complessità di altri momenti: si pensi alle cascate "colorate" (*bleu-orange*) di accordi pianistici che accomunano il secondo e il settimo movimento (entrambi dedicati alla figura dell'angelo incoronato dall'arcobaleno), dove l'intento sinestetico è tutto giocato sulle tinte cangianti dell'armonia, o al "Vortice di arcobaleni" che si produce verso la fine del settimo, invasione sonora dello spazio attraverso trilli e glissandi in *fortissimo*, vera trasfigurazione in musica destinata ad approdare alla calma estatica della conclusione.

Entro questa "teologia della gloria", dove anche ogni proiezione escatologica sembra farsi immanente come giubilo, estasi direttamente esperiti, l'unico richiamo ai cataclismi dell'Apocalisse è consegnato al sesto brano: "musica di pietra", l'ha definita Messiaen, blocco granitico dei quattro strumenti all'unisono, lanciato in un movimento non arginabile e reso furioso dal continuo dislocamento di accenti. Studio rimico ingegnoso, è dunque la *Danse de la fureur*, attraversata al suo interno da una sorta di inghiottimento del tempo (su una sequenza di "ritmi non retrogradabili" eseguiti in pianissimo) e insieme pagina di forte visionarietà. Dopo la parte centrale, l'andamento motorio è costantemente solcato da crepe, ora sotto forma di potenti incisi che pianoforte e clarinetto scolpiscono nella zona grave, ora sotto forma di trilli all'acuto, dai quali, infine, si diparte una nuova immagine del tema: terribile, quest'ultima, scandita nel passo lento e deformata dall'estrema divaricazione intervallare.

In questo brano, così come in quello successivo, il musicista "teologo" si trasforma in grande visionario.

Laura Cosso

Gli artisti



TRIO JOHANNES

Il Trio Johannes nasce nel 1993 dall'incontro tra il violinista Francesco Manara, il pianista Claudio Voghera e il violoncellista Massimo Polidori.

I tre musicisti vantano individualmente importanti affermazioni. Francesco Manara è stato scelto da Riccardo Muti per ricoprire il posto di primo violino solista nell'Orchestra del Teatro alla Scala di Milano e nel 1993 è risultato vincitore del primo premio al Concorso Internazionale di Ginevra. Dopo aver vinto il "Grand Prix de Virtuosit " al Conservatorio di Ginevra, Massimo Polidori ricopre il posto di primo violoncello nell'Orchestra del Teatro alla Scala di Milano. Claudio Voghera, docente di pianoforte principale presso il Conservatorio di Torino, gi  allievo di Aldo Ciccolini, nel 1993 ha vinto il "Grand Prix" dell'Accademia di Losanna nella categoria "sonate per violino e pianoforte".

Grazie ad una borsa di studio della "De Sono Associazione per la Musica", il Trio Johannes ha frequentato la Scuola Superiore Internazionale di Musica da Camera del Trio di Trieste, studiando con De Rosa, Zanettovich e Baldovino e conseguendo il Diploma di Merito nel 1995.

Da allora   stato ospite di importanti associazioni concertistiche, tra cui gli Amici della Musica di Padova,

Vicenza, Firenze e Perugia, Bologna Festival, Ravenna Festival, GOG di Genova, Società dei Concerti di Milano, Unione Musicale di Torino e la Radio della Suisse Romande a Ginevra. Nel maggio 2000 ha effettuato una tournée organizzata dal Cidim in Sud America, suonando nelle più prestigiose sale da concerto in Argentina, Uruguay e Brasile. Grazie ad un progetto sostenuto dagli Amici della Musica di Vicenza, ha realizzato la sua prima incisione discografica dedicata a musiche di Beethoven e Brahms per l'etichetta Sicut Sol. Di prossima uscita, l'integrale dei trii di Brahms per la rivista "Amadeus", prevista nel 2003.

Il Trio Johannes vanta importanti affermazioni a livello internazionale; nel 1998 si è aggiudicato il secondo premio al III Concorso Internazionale Premio Trio di Trieste, nel 1999 il secondo premio al Third International Chamber Music Competition di Osaka. Nel 2001 è risultato vincitore del 50th Concert Artists Guild Competition di New York, mentre nella stagione 2002 è previsto il debutto dell'ensemble negli Stati Uniti, ove suonerà alla Weill Recital Hall della Carnegie Hall a New York, alla Pittsburgh Chamber Music Society e ai Market Square Concerts di Harrisburg.



MUSICA/Mario Chiodetti

FABRIZIO MELONI

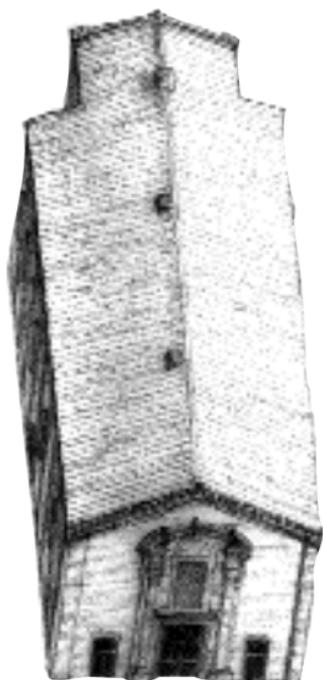
Ha compiuto gli studi musicali presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano diplomandosi con il massimo dei voti, la lode e la menzione d'onore. Vincitore di concorsi nazionali ed internazionali (Primavera di Praga, Monaco), dal 1984 è primo clarinetto solista dell'Orchestra del Teatro e della Filarmonica della Scala. Nella sua intensa attività ha collaborato con solisti di fama internazionale, come Bruno Canino, Alexander Lonquich, Michele Campanella, Heinrich Schiff, Friedrich Gulda, Edita Gruberova, Mario Brunello, col Quartetto Hagen e con i direttori Myung-Whun Chung e Riccardo Muti nella veste straordinaria di pianista. Fondatore del Duo Obliquo con il compositore, pianista e percussionista Carlo Boccadoro, ha effettuato tournée negli Stati Uniti e in Israele con il Quintetto a Fiati Italiano eseguendo musiche di Pietro Mascagni, Luciano Berio e Salvatore Sciarrino.

Meloni ha al suo attivo varie incisioni, tra cui la *Sinfonia Concertante* e il *Concerto per clarinetto e orchestra K 622* di Mozart con l'Orchestra Filarmonica della Scala

diretta da Riccardo Muti, i *Quintetti per clarinetto e archi* di Mozart e Brahms e altre opere di Beethoven, Schubert, Mendelssohn e Schumann.

Autore del volume *Il Clarinetto* (Zecchini Editore), Fabrizio Meloni svolge un'intensa attività didattica nei corsi di perfezionamento presso l'Accademia "Rolla" di Pavia, ad Asolo Musica, Porto S. Giorgio, Bertinoro, al Festival Gargano e all'Accademia del Teatro alla Scala.

IL LUOGO



teatro rasi

Il Teatro Rasi si insedia sulle strutture dell'antica chiesa monastica di S. Chiara, legata allo scomparso convento delle Clarisse Francescane (sito nell'attuale area della Casa protetta per anziani "Garibaldi"). L'edificio, che rimpiazzava il vecchio *monasterium S. Stephani in fundamento*, sito sempre nella regione (*guayta*) di San Salvatore, fu eretto entro la seconda metà del XIII secolo per iniziativa di Chiara da Polenta (1247-1292), figura di spicco dell'illustre famiglia ravennate, la cui intera esistenza fu dedicata alla diffusione del movimento francescano femminile nella zona.

L'esterno dell'edificio mononave, nonostante le successive modifiche, appare tuttora leggibile nelle sue linee essenziali, specie nella postica, animata da un fregio di arcatelle pensili e sormontata da una croce infissa su un frammento reimpiegato di pilastrino di recinzione del VI secolo. Nell'interno permangono a vista lacerti della partizione muraria in laterizio, oltre all'intera zona presbiteriale, a pianta quadrata, con strette finestre sulle tre pareti e una copertura a crociera, oggi inglobata nel palcoscenico. Nell'intradosso delle finestre e nelle nervature della volta si notano tracce della preziosa decorazione pittorica di Pietro da Rimini (terzo decennio del XIV secolo), che rivestiva l'intero vano presbiteriale, con scene del Nuovo Testamento (Crocifissione, Annunciazione, Natività) e figure di santi lungo le pareti, Evangelisti e Dottori della Chiesa nelle vele; gli affreschi superstiti, sottoposti allo strappo fra gli anni '50 e '70 e recentemente restaurati, si possono oggi ammirare nel refettorio del Museo Nazionale.

Il monastero sopravvisse fino al 1805, quando le Clarisse furono trasferite nel convento del *Corpus Domini*; la chiesa, che aveva appena subito (1794) un rifacimento su progetto di Guglielmo Zumaglini, fu sconsacrata (10 dicembre) e, dopo essere stata utilizzata per breve tempo come sede della compagnia teatrale del conte Pietro Cappi (fino al 1811), venne ceduta (1823) all'Ospedale di S. Maria delle Croci, quindi impiegata (1847-1856) per spettacoli equestri. La trasformazione in vero e proprio teatro risale all'ultimo decennio del secolo, per iniziativa della locale Accademia Filodrammatica, all'epoca priva di sede. Separata la zona presbiteriale affrescata con un muro, l'architetto Cesare Bezzi ricavò dalla navata una platea capace di 220 posti, a cui si aggiunsero in seguito i 90 di una galleria in ferro battuto, poco profonda ma prolungata con ali longitudinali. L'inaugurazione del nuovo Teatro Filodrammatico avvenne l'8 maggio 1892 con la commedia *Il deputato di Bombignac* di Bisson e un monologo scritto dal celebre attore ravennate Luigi Rasi, a cui la sala sarà poi intitolata nel 1919. L'attività del Teatro Rasi, essenzialmente limitata all'ambito della commedia,

dell'operetta e della musica cameristica, per lo più con compagnie e artisti locali, continuò con brevi interruzioni fino al 1959, quando l'edificio, che già aveva subito limitati restauri e migliorie, venne sottoposto ad una radicale ristrutturazione sulla base di un progetto dell'architetto Sergio Agostini, che ha portato alla realizzazione di una nuova galleria e all'ampliamento dello spazio del palcoscenico al vano dell'ex presbiterio. In tale forma il nuovo Teatro Rasi è stato inaugurato nel 1978.

Sede delle attività del Teatro delle Albe e Drammatico Vegetale, riunite dal 1991 in Ravenna Teatro-Teatro Stabile di Innovazione, il Rasi è stato sottoposto di recente a lavori di messa a norma curati dall'architetto Giancarlo Montagna.

Ristrutturato negli impianti (elettrici, riscaldamento e condizionamento) grazie alla stretta collaborazione tra il Comune di Ravenna e la dirigenza dello Stabile, anche i suoi interni sono stati completamente ricreati a cura di Ermanna Montanari e Cosetta Gardini: un rivestimento in blu delle pareti e delle poltrone della sala, uno spazio nuovo nel foyer e gli arredamenti disegnati da Raffaello Biagetti.

In questa nuova veste è stato inaugurato nell'ottobre 2001 con un evento al quale hanno partecipato 300 ragazzi della non scuola diretta da Marco Martinelli.

A cura di
Chiara Sintoni

Coordinamento editoriale e impaginazione
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

Stampa
Grafiche Morandi - Fusignano