



Teatro Alighieri
lunedì 27 giugno 2005, ore 21

Prova d'orchestra
di Riccardo Muti

FONDAZIONE RAVENNA MANIFESTAZIONI
COMUNE DI RAVENNA, REGIONE EMILIA ROMAGNA
MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI
in collaborazione con ARCUS
SOTTO L'ALTO PATRONATO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA
con il patrocinio di:
SENATO DELLA REPUBBLICA, CAMERA DEI DEPUTATI,
PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI

Fondazione Ravenna Manifestazioni

Soci

**Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Associazione Industriali di Ravenna
Ascom Confcommercio
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Archidiocesi di Ravenna e Cervia
Fondazione Arturo Toscanini
Fondazione Teatro Comunale di Bologna**

Ravenna Festival

ringrazia

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL

ASSICURAZIONI GENERALI

ASSOCIAZIONE DEGLI INDUSTRIALI DELLA PROVINCIA
DI RAVENNA

AUTORITÀ PORTUALE DI RAVENNA

BANCA POPOLARE DI RAVENNA

CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA

CIRCOLO AMICI DEL TEATRO “ROMOLO VALLI” - RIMINI
CMC RAVENNA

CONFARTIGIANATO DELLA PROVINCIA DI RAVENNA
COOP ADRIATICA

CREDITO COOPERATIVO RAVENNATE E IMOLESE
ENI

FERRETTI YACHTS

FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA
FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA E RAVENNA
GENERALI VITA

ITER

LA VENEZIA ASSICURAZIONI

LEGACOOP

ROMAGNA ACQUE - SOCIETÀ DELLE FONTI
SAPIR

SEDAR CNA SERVIZI RAVENNA

SOTRIS - GRUPPO HERA

TELECOM ITALIA - PROGETTO ITALIA

THE SOBELL FOUNDATION

THE WEINSTOCK FUND

UNICREDIT BANCA

UNIPOL ASSICURAZIONI

YOKO NAGAE CESCHINA

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



Presidente onorario

Marilena Barilla

Presidente

Gian Giacomo Faverio

Vice Presidenti

Roberto Bertazzoni

Lady Netta Weinstock

Comitato Direttivo

Domenico Francesconi

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Giuseppe Poggiali

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Segretario

Pino Ronchi

Guido e Liliana Ainis, *Milano*

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*

Antonio e Gian Luca Bandini,
Ravenna

Marilena Barilla, *Parma*

Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,
Parma

Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*

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*

Giorgio e Helga Cerboni, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*
Ludovica D'Albertis Spalletti,
Ravenna

Marisa Dalla Valle, *Milano*

Andrea e Antonella Dalmonte,
Ravenna

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*

Vera Giulini, *Milano*

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*

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*

Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, *Ravenna*

Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*

Gianna Pasini *Ravenna*

Gianpaolo e Graziella Pasini, *Ravenna*

Desideria Antonietta

Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*

Fernando Maria e Maria Cristina

Pelliccioni, *Rimini*

Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*

Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*

Paolo, Caterina e Aldo Rametta, *Ravenna*

The Rayne Foundation, *Londra*

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*

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*

Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*

Roberto e Piera Valducci, *Savignano sul Rubicone*

Silvano e Flavia Verlicchi, *Faenza*

Gerardo Veronesi, *Bologna*

Luca e Lorenza Vitiello, *Ravenna*

Lady Netta Weinstock, *Londra*

Giovanni e Norma Zama, *Ravenna*

Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*

Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*

ALMA PETROLI, *Ravenna*

ASSOCIAZIONE VIVA VERDI, *Norimberga*

CMC, *Ravenna*

CREDITO COOPERATIVO RAVENNATE E IMOLESE

BANCA GALILEO, *Milano*

FBS, *Milano*

FINAGRO - I.Pi.Ci. GROUP, *Milano*

GHETTI CONCESSIONARIA AUDI, *Ravenna*

ITER, *Ravenna*

KREMSLEHNER ALBERGHI

E RISTORANTI, *Vienna*

L.N.T., *Ravenna*

ROSETTI MARINO, *Ravenna*

SMEG, *Reggio Emilia*

SVA CONCESSIONARIA FIAT, *Ravenna*

TERME DI CERVIA E DI BRISIGHELLA, *Cervia*

TERME DI PUNTA MARINA, *Ravenna*

VIGLIENZONE ADRIATICA, *Ravenna*

Prova d'orchestra

Orchestra Giovanile “Luigi Cherubini”

direttore

Riccardo Muti

Ludwig van Beethoven

(1770-1827)

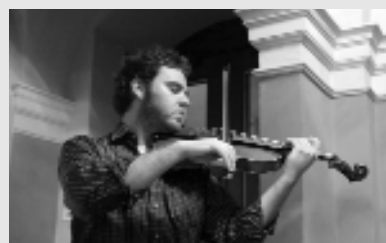
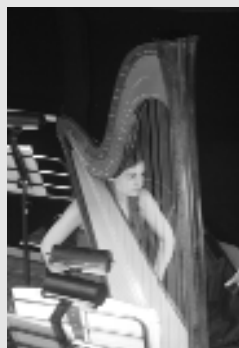
Quinta Sinfonia in do minore op. 67

Allegro con brio

Andante con moto

Allegro

Allegro



GIOVANI MUSICISTI CRESCONO

Intervista a Riccardo Muti

Meno di trent'anni, nazionalità italiana, diploma di Conservatorio, e talento: questi i requisiti che hanno permesso a circa 80 giovani musicisti di entrare a far parte dell'Orchestra "Luigi Cherubini", che dopo avere ufficialmente debuttato lo scorso 5 giugno al Teatro Municipale di Piacenza si sta misurando ora con una fitta rete di impegni qui al Ravenna Festival.

Ma se questa orchestra è oggi una realtà, lo si deve alla tenace volontà di Riccardo Muti che ha permesso di giungere a dare concreta realizzazione – superando ogni difficoltà, burocratica, finanziaria, organizzativa – a un progetto, a un desiderio nato molti anni fa e mai abbandonato.

È un'idea che ho accarezzato per la prima volta già all'inizio della mia attività di direttore, quando dopo aver avuto dei bravissimi insegnanti mi è toccata la fortuna di collaborare con gli ultimi veri giganti della musica: Richter, Serkin, Arrau, Tortelier, Stern... erano i primi anni '60. Con loro ho condiviso esperienze musicali straordinarie, e da subito ho capito che un giorno sarebbe stato giusto trasmettere ai giovani ciò che queste collaborazioni mi avevano insegnato, a quei giovani che in Conservatorio possono certo arrivare a padroneggiare perfettamente la tecnica strumentale ma che sono però lontani dal mondo di quei grandi artisti che oggi non ci sono più, e in ogni caso dalla ricchezza del concertismo internazionale. In particolar modo in Italia dove non esistono istituzioni come la Juilliard School di New York o il Curtis Institute di Philadelphia, o ancora la Royal Academy di Londra o la Hochschule di Vienna: in quelle capitali i migliori musicisti sono di casa e i giovani sono in contatto diretto con loro, mentre nel nostro paese, che ha avuto importanti insegnanti e ancora può offrirne, il rapporto tra scuole musicali e teatri o sale da concerto è ancora del tutto irrisolto e confuso. Ma i ragazzi italiani sono consapevoli della situazione e di ciò che loro manca, e vogliono crescere ed essere competitivi sul piano professionale.

La "Cherubini" vuole quindi essere una risposta a queste esigenze. Non un laboratorio (parola abusata, che evoca ambienti sterili e asettici), quanto piuttosto il tentativo di

raccogliere i migliori frutti dei nostri Conservatori in una compagine che trasmetta loro, attraverso il mio lavoro e quello di altri importanti direttori e solisti, un bagaglio di nozioni ed esperienze che gli consenta dopo tre anni – è questo il tempo di permanenza di ogni ragazzo nell'orchestra – di entrare nella vita professionale. Un bagaglio, però, che non sia limitato agli aspetti tecnici del fare musica, ma che soprattutto consista nell'acquisizione di un atteggiamento e di una consapevolezza *etici* del lavoro che andranno a svolgere.

Quali sono le difficoltà, le prove da superare, per un musicista che suoni in orchestra?

È un mestiere irto di sacrifici, logorante e difficile quello dell'orchestrante: ben diverso dall'essere solista, concertista. Il professore d'orchestra è in un certo senso irregimentato nel gruppo, e non gli è facile giorno dopo giorno, anche dopo tanti anni di attività, conservare la voglia e il desiderio di migliorarsi sfuggendo alla routine. Così può accadere che l'entusiasmo e i buoni propositi con cui i musicisti entrano a far parte di un'orchestra lascino col tempo il posto all'abitudine e quindi a questioni e rivendicazioni anche legittime, ma che ben poco hanno a che vedere con la musica. E la musica e i suoi valori ne soffrono. Il difficile, insomma, è non tradire quella sorta di missione che ci conduce di fronte al pubblico, altrimenti tutto finisce per risolversi da una parte in una sterile ritualità in cui ognuno recita il proprio ruolo – noi suoniamo, loro pagano il biglietto – e dall'altra in un evento mondano che sopravanza il dato culturale e artistico. Certo, non sarebbe male, dopo secoli di cerimoniose consuetudini, abolire frac e farfallini bianchi e giungere a un discorso più diretto e immediato tra chi la musica la fa e chi l'ascolta: soprattutto tenendo conto del fatto che il modo in cui il pubblico ascolta ha un'influenza determinante sul risultato dell'esecuzione stessa.

È vero che oggi, forse anche più che nel passato, ogni esecuzione musicale rischia di assumere i contorni dell'evento in cui gli elementi dell'esteriorità sociale hanno grande importanza. Ma in realtà, e al di là di questo, il pubblico della musica sa ascoltare? E come ascolta?

Dipende dai paesi: ve ne sono alcuni in cui il pubblico è più

preparato, musicalmente più colto, come per esempio a Londra, dove nella sala da concerto si coglie un silenzio assoluto, partecipe e critico, e si capisce che tutti sono lì per la musica e per nessun'altra ragione. Si tratta di paesi in cui la musica ha avuto una storia importante, come del resto in Italia. Ma nella nostra storia un ruolo predominante lo ha avuto il melodramma: le cronache del passato ci raccontano di come nei nostri teatri l'attenzione per le arie si alternasse alla distrazione per i recitativi... Allora quello straordinario melodramma che ci ha reso famosi ha però bloccato da una parte l'evoluzione della musica sinfonica e della sua conoscenza, dall'altra la crescita della qualità delle orchestre, costrette in buca a fare da mere accompagnatrici alle voci. E non sono certo bastati a rovesciare la situazione gli sforzi di compositori come Martucci e Sgambati e poi Respighi e Casella, oppure di direttori come Toscanini e De Sabata... ancora oggi nel paese del melodramma un certo tipo di pubblico, e di specialisti anche, aspetta l'aria, aspetta l'acuto: è un ascolto malato.

Allora consentire al pubblico di assistere alle prove con l'orchestra, può in questo senso costituire una sorta di rimedio e di avvio verso un approccio più diretto e consapevole alla musica?

È proprio questa l'idea che sta alla base delle prove aperte: non si tratta semplicemente di intrattenere il pubblico, ma di far capire cosa significa il lavoro del direttore con la propria orchestra... Perché ancora in molti non hanno del tutto chiaro il ruolo del direttore e rischiano di confondere l'ampiezza del gesto o la sua eccessiva e scomposta agitazione con il temperamento, con il talento. Non è così: basti pensare a Herbert von Karajan, a Richard Strauss, a Fritz Reiner, a quei grandi direttori che sul podio quasi non si muovevano. Il direttore ideale è quello che riesce a portare l'orchestra ad interpretare il brano secondo le proprie idee, che riesce a trasmettere il proprio messaggio attraverso il suono; e il suo gesto, oltre a guidare l'orchestra, deve evocare il senso della musica, non sovrapporsi ad essa fastidiosamente.

In ogni caso, assistendo alle prove il pubblico può capire cosa c'è dietro quel gesto, che cosa il direttore chiede agli strumentisti nell'elaborazione della dinamica, del fraseg-

gio, nell'accostamento e nel dosaggio di timbri diversi, nella cura dei rapporti sonori e dell'intonazione... L'interpretazione musicale non è mai casuale e non può risolversi in un arbitrario e dilettantesco "io la sento così". Ogni frase musicale ha un suo percorso determinato dal rapporto tra melodia e armonia, dalla fisicità della tensione che attraversa i poli armonici, che si attraggono o respingono: è l'agogica della frase che nasce con la frase stessa, è la sua necessità, la sua logica, il suo senso. E non si può andare contro la natura della frase: sarebbe perverso; tant'è che ascoltando, per esempio, una stessa frase di una sinfonia di Beethoven nelle interpretazioni di Toscanini, Furtwängler, Walter e di tanti altri grandi, si scopre che si differenziano nell'andamento, nello stacco dei tempi, nel peso sonoro e nel carattere, ma che tutte ne rispettano i cardini portanti, l'agogica intrinseca.

Eppoi, durante le prove si può cogliere quel cammino senza fine che l'artista compie verso la perfezione: si può scoprire che ciò che al pubblico sembra bellissimo, insuperabile, è invece ancora e sempre perfettibile. Ed è nelle prove che talora si raggiungono momenti di intensità espressiva ed emotiva che poi l'esecuzione vera e propria può non eguagliare: momenti in cui la magia dell'imprevedibile ci sorprende, conducendoci all'esito desiderato. Una magia che presto ci abbandona e che non è possibile evocare a comando, ma che continuiamo a cercare.

Ma, tornando agli strumenti di conoscenza di cui il pubblico, attuale e futuro, può dotarsi, è inevitabile pensare a come l'insegnamento della musica in Italia sia quasi bandito dai programmi scolastici e a come i finanziamenti per teatri e orchestre siano sempre più incerti. È questo un argomento che Lei ha più volte e con passione affrontato: ma cosa possono i musicisti di fronte a una situazione tanto difficile?

Possono ben poco, perché nel nostro paese la musica non è importante, non è mai stata veramente importante. In qualche modo, quando non serve come ornamento di parate e cerimonie, la musica classica è un fastidio. Nelle tante battaglie che ho mosso per l'affermazione della musica in tutte le scuole o per l'apertura dei tanti teatri di cui l'Italia è disseminata ho avuto proprio la sensazione

che le mie parole costituissero un fastidio. E se anni fa di fronte alle mie osservazioni qualcuno tentava almeno di giustificare la situazione o di replicare, oggi nessuno risponde più. La situazione è disastrosa: i Conservatori si sono moltiplicati, mentre i teatri continuano a restare chiusi, mentre le orchestre, a partire da quelle della Rai, sono state soppresse... Sarebbe interessante riuscire a sapere quale è stato il destino delle migliaia di giovani strumentisti usciti negli ultimi vent'anni dai nostri Conservatori e tragico scoprire che forse solo pochi di loro sono riusciti a fare della musica il proprio mestiere. Putroppo devo anche constatare che questa incuria, questa malattia che in Italia è particolarmente marcata, sta lentamente investendo anche altri paesi, come la Germania per esempio, dove alcune orchestre già sono state chiuse.

In tal senso la creazione di questo giovane complesso intitolato a Cherubini è veramente un segno controcorrente e ancora di più un'opportunità preziosa per i giovani musicisti. Ma quali sono i risultati che conta di raggiungere e qual è il suo rapporto con un'orchestra che sta nascendo, che ancora non ha una propria identità, e che in un certo senso per statuto – con il periodico ricambio dei componenti – non è destinata ad averla?

Vorrei ricordare che il musicista di cui l'orchestra porta il nome è a me particolarmente caro: un autore che Beethoven considerava, forse anche esagerando, il più grande compositore della sua epoca e che ha avuto un peso veramente importante nell'Europa musicale tra Sette e Ottocento. Le sue partiture sono impegnative, complesse, non si danno con facilità né al pubblico né agli esecutori, ma sono particolarmente preziose perché adatte alla formazione e alla crescita di un'orchestra: sulle sue pagine si impara a capire cosa c'è dietro le semplici note, si apprende il fraseggio, si può maturare una corretta mentalità orchestrale.

L'ideale insomma per una giovane orchestra esordiente, in cui comunque l'inesperienza viene compensata dalla freschezza della passione, dalla voglia di imparare, dalla gioia di fare. Con questi giovani tutto è possibile, tutto si può inventare, come può accadere solo con le orchestre di

grandissima qualità, quali i Wiener o i Berliner. Infatti, se di fronte ad orchestre di media levatura, con un profilo ben definito e una cosiddetta “tradizione” alle spalle, spesso si deve affrontare la fatica di tramutare la routine in arte piegando la presunzione di chi pensa di sapere tutto, con questi giovani invece, come con le migliori orchestre del mondo, gli orizzonti interpretativi sono infiniti. Ma, lo ripeto, ciò che veramente conta, ciò che più di ogni altra cosa cercherò di trasmettere loro è la consapevolezza che il nostro lavoro deve avere, e mantenere con gli anni, il carattere della missione: perché la vera comunicazione con il pubblico passa solo attraverso la ricerca continua ed affannosa di quel pezzo di verità interpretativa che sapremo prima di tutto rivelare a noi stessi.

A cura di Susanna Venturi



**UN CAPOLAVORO E LE SUE IMMAGINI SONORE.
APPUNTI SULLA DISCOGRAFIA
DELLA QUINTA SINFONIA DI BEETHOVEN**

Emblema indiscusso della “musica assoluta”, la Quinta Sinfonia di Beethoven gode da quasi duecento anni di una incalcolabile fortuna, testimoniata da vari primati. Già nel 1810, a neppure due anni dalla prima esecuzione, E.T.A. Hoffmann le dedicò sull’“Allgemeine musikalische Zeitung” di Lipsia un articolo che per densità analitica e slancio visionario occupa nella storia della critica musicale un posto praticamente analogo a quello dell’oggetto trattato: è il testo seminale del mito romantico di Beethoven, e insieme un contributo decisivo alla nascente ermeneutica musicale. Poco più di un secolo dopo, sarà la prima sinfonia ad essere registrata integralmente da un direttore di fama: il leggendario Arthur Nikisch (1855-1922), sul podio dei Berliner Philharmoniker. Era l’avvio di una discografia che non ha uguali, per ampiezza e qualità, nella storia ormai ultracentenaria della musica riprodotta, e di cui si ripercorrono qui, di necessità, solo le tappe salienti (citeremo esclusivamente le edizioni pervenute al compact disc, indicando tra parentesi l’etichetta).

La registrazione di Nikisch (DG), effettuata il 10 novembre 1913 con il sistema acustico, è un documento dal suono comprensibilmente distante, compresso e poco dettagliato (la tecnica ancora sommaria di ripresa sonora rendeva necessari sia l’impiego di organici ridotti sia modifiche nella strumentazione), ma questo non impedisce di cogliere un’interpretazione di somma chiarezza, che governa magnificamente tra forza e lirismo. L’avvento, nel 1925, del sistema di registrazione elettrico comportò un decisivo miglioramento nella fedeltà dell’immagine sonora, segnando l’inizio del venticinquennio aureo del 78 giri: l’epoca in cui videro la luce molte incisioni irrinunciabili del capolavoro beethoveniano, in gran parte riedite anche sul nuovo supporto digitale.

Merita anzitutto un cenno la *Quinta* incisa da Richard Strauss nel 1928 (Naxos), caratterizzata – come molte altre prove direttoriali del grande compositore – da scelte di tempo che esaltano i contrasti drammatici delle varie

sezioni. L'anno seguente fu la volta di due edizioni per molti versi antitetiche. Quella realizzata a Vienna da Franz Schalk (Lys), allievo di Bruckner e discusso revisore delle sue partiture, vede anche il debutto nella *Quinta* di un'altra orchestra di grande tradizione beethoveniana, i Wiener Philharmoniker. Un debutto, però, che si stenta a definire esaltante. Gustav Mahler, collega di Schalk a Vienna nel primo decennio del secolo, lo detestava cordialmente, ed ascoltando questo cimelio si capisce bene il perché: la sua lettura, senza particolari colpi d'ala, si distingue soprattutto per la scorrevolezza ed il suono caldo e pastoso, ma l'esecuzione dei superbiosi Filarmonici è qua e là singolarmente sciatta, con stecche obbrobriose dei corni e persino un attacco iniziale talmente impreciso che le quattro celeberrime note diventano cinque o sei. Di ben altro livello la registrazione berlinese di Wilhelm Furtwängler (IDIS), prima delle sue tre ufficiali, cui se ne debbono aggiungere ben altre nove, riprese durante concerti pubblici. L'importanza di questi documenti può difficilmente essere sopravvalutata. Successore di Nikisch alla guida dei Berliner Philharmoniker, che diresse sino alla morte (1954), Furtwängler, sommo interprete dei romantici tedeschi, contemplava Beethoven da una prospettiva decisamente postwagneriana, che si rispecchia nella stessa filosofia del suono da lui trasmessa all'orchestra: quella cavata possente e ricca di ombreggiature, dominata dal rilievo eccezionale degli strumenti più gravi, che i Berliner hanno mantenuto per tutta l'era Karajan sino all'avvento di Claudio Abbado. Le numerose registrazioni furtwängleriane della *Quinta*, interessanti anche per la capacità del direttore di rinnovare ogni volta l'atto interpretativo, modificando in modo sostanziale certi dettagli, documentano magnificamente due articoli di fede del suo credo artistico: che la musica in genere dovesse essere diretta suscitando l'impressione del sorgere e svilupparsi di un organismo, e che la Sinfonia in do minore in particolare esprimesse, in una sorta di ossimoro estetico, simultaneamente il senso di una immane tempesta e di una calma assoluta. Se nella versione del 1929 (IDIS) si nota ancora qualche incertezza nella definizione del rapporto tra oggettivismo e momento demoniaco, l'equilibrio è invece perfetto in quella del 1937 (Biddulph),

mentre l'ultima, del 1954, stavolta coi Wiener Philharmoniker (EMI), è delle tre la più nobile e solenne. Ma per temperamento il direttore berlinese era portato a dare il meglio di sé nel rapporto diretto col pubblico piuttosto che nell'atmosfera asettica dello studio di registrazione, e nessuna delle versioni ufficiali eguaglia quelle dal vivo: come dimostra soprattutto il *live* del 30 giugno 1943 (varie ristampe: DG, Music & Arts e Arkadia; ma è raccomandabile l'edizione Tahra, basata sul nastro originale, di qualità notevolissima), certo una delle più grandi esecuzioni beethoveniane di ogni tempo, tragica e rocciosa nel primo e terzo movimento, con un *Andante* mai così pervaso di commosso lirismo e insieme così saldo e virile, e con picchi emozionali – un esempio tra tutti: la celebre transizione al quarto movimento, con un crescendo dilatato sino all'intollerabile, e addirittura una pausa prima dell'attacco del finale – che lo stesso direttore non avrebbe più eguagliato in seguito.

Se Furtwängler incarna nel modo più alto la visione di un Beethoven padre della, per dirla con Wagner, “sacra arte tedesca”, le esecuzioni coeve di Arturo Toscanini apparvero subito ai pubblici d'Europa annuncio di una modernità e di un antiromanticismo radicali. Il binomio Toscanini/Furtwängler rispecchia la dicotomia centrale dell'interpretazione musicale nel XX secolo. Per il direttore tedesco l'essenziale non stava nelle note scritte, e l'interprete doveva, come Siegfried di fronte ai frammenti della spada Nothung, costruire l'unità dell'opera con un atto di ri-creazione spirituale. Per Toscanini si trattava invece di proporre la partitura con coerenza ed oggettività, eliminando dall'esecuzione ogni traccia delle esagerazioni accumulate nel corso di una tradizione esecutiva spesso arbitraria. Una concezione già anticipata da Oskar Fried e soprattutto da Felix Weingartner (1863-1942) – direttore non per caso stimatissimo da Brahms – che nella sua integrale beethoveniana (Grammofono 2000: la *Quinta* risale al 1933) aveva adottato tempi decisamente mossi, un fraseggio sobrio, e sonorità intenzionalmente antititanniche. Certo il magistero tecnico del direttore parmense non ha quasi termini di confronto nella storia del dirigere, come pure la durata stessa della sua carriera (68 anni); ma piuttosto che ai celeberrimi concerti con la NBC



Ritratto di Ludwig van Beethoven.

Symphony Orchestra e alle tarde registrazioni in studio della RCA, frutti di una vecchiaia di vitalità quasi inconcepibile, ma tutta nervi e scatti leonini che si traducono nel nostro caso in una lettura rigorosissima sul piano ritmico, tesa sino allo spasimo, di folgorante brevità (appena 29 minuti), è forse raccomandabile l'ascolto della più antica tra le sue registrazioni, quella dell'aprile 1933 con la New York Philharmonic (Lys), concertata con altrettanta maestria e non meno intensa, ma anche più pacata, e di imprevedibile flessibilità nelle scelte di tempo, che qua e là fanno addirittura pensare al rivale Furtwängler (basta pensare alla solennità con cui Toscanini scandisce le quattro note iniziali, o viceversa all'accelerazione davvero mozzafiato nella coda del primo movimento).

Comprensibilmente più vicini a Furtwängler sono altri grandissimi direttori dell'area germanica: anzitutto il suo dirimpettaio Otto Klemperer (soprattutto la *Quinta* in studio del 1959, di sacrale ampiezza – oltre dieci minuti più di Toscanini! – edita dalla EMI), Hans Knappertsbusch (*live* berlinese del 1956, Arkadia), Eugen Jochum (DG), mentre nelle registrazioni di Joseph Keilberth (Teldec), Hans Schmidt-Isserstedt (Decca) e più recentemente di Kurt Masur (Bellaphon) la “germanicità” dell'approccio si traduce perlopiù in una certa pesantezza nella condotta e in sonorità massicce ma un po' inerti. In tempi a noi più vicini hanno tentato con maggiore o minor fortuna un confronto con Furtwängler sia Leonard Bernstein nella sua seconda versione (DG), più riflessiva e meno muscolare di quella travolgente con la New York Philharmonic (Sony), sia Claudio Abbado nella prima (DG: certo anche grazie all'apporto, in entrambe, dei Wiener Philharmoniker, tra i cui leggii era senz'altro rimasto qualcosa dello spirito del maestro berlinese), sia infine Daniel Barenboim con la Staatskapelle di Berlino (Teldec), firmatario nel 1999 di una lettura volutamente *rétro* in un'epoca dominata da filologia ed estremismi.

Volendo tracciare invece la genealogia dei toscaniniani ricorderemo Guido Cantelli, estensore di una *Quinta* (*live* di New York con la NBC del 1954, AsDisc) vicinissima a quella del suo mentore; e poi, pur nella diversità dei risultati, Georg Szell (Sony), Fritz Reiner (RCA) e Carl Schuricht (EMI), il più mediterraneo dei direttori di area

tedesca, ideale anello di congiunzione tra Toscanini e Herbert von Karajan, che soprattutto nella prima integrale beethoveniana (con la Philharmonia Orchestra, EMI) guarderà scopertamente al “Maestrissimo”, infondendo negli echi di quello stile inimitabile la morbidezza di un legato orchestrale senza pari e una straordinaria eufonia, esaltate ancor più nella versione del 1962 coi Berliner (DG).

A parte si collocano i tentativi di aprire una “terza via” tra i due tipi ideali antitetici. Anzitutto si deve ricordare la *Quinta* eccentrica ed emozionante di Willem Mengelberg, di cui possediamo una versione in studio del 1937 (Teldec) e una dal vivo ancor più interessante del 1940 (Philips), entrambe con l’orchestra del Concertgebouw di Amsterdam, oltre alla tecnicamente precaria incisione del solo primo movimento realizzata a New York nel lontano 1922 (Pearl). Temperamento dionisiaco, lontanissimo dal severo idealismo di Furtwängler, Mengelberg disegna la versione forse più romantica e intemperante della storia del disco. Sotto la sua bacchetta, la Sinfonia in do minore diventa un corrusco poema sinfonico sbalzato con impressionanti variazioni di metronomo, soluzioni timbriche del tutto inedite (si ascolti come viene preparata la celebre cadenza dell’oboe al centro del primo movimento), una foga oratoria che travolge anche l’*Andante con moto*, reso con tono turgido e tribunizio, e una inesorabile proiezione verso il finale, condotta con colori addirittura straussiani. Un’altra via, non meno affascinante anche se in apparenza più spartana, è quella percorsa da Bruno Walter nelle incisioni del 1950 (Urania) e del 1958, quest’ultima addirittura in stereofonia (Sony), un record per un direttore nato nel 1876. Oggi possiamo riconoscere in Walter forse il maggiore estensore dell’interpretazione umanistica del maestro di Bonn, che senza rinunciare al tono sublime di Furtwängler sapeva coniugarlo con un sorprendente vigore morale, temperando il misticismo del collega con una profilatura ariosa della forma, e sonorità luminosissime che però cedono il posto qua e là ad abissi e tenebre (specie nello straordinario terzo movimento della versione del 1950). Una *Quinta* che, come tutto il suo Beethoven, è un vero inno all’*homo faber* prometeico, artefice del proprio destino. E poi c’è quell’attacco prodigioso, con un suono

granitico e le corone di sterminata lunghezza: un *unicum* nella storia discografica della sinfonia che è anche un salutare contravveleno alle edizioni “demistificanti” cui la prassi filologica ci ha troppo spesso abituati.

Non meno straordinarie le interpretazioni di due direttori lontani dallo *star system*, e accomunati dall’ostilità verso la musica riprodotta, come Carlos Kleiber (DG, 1975) e Sergiu Celibidache (EMI, 1992). La lettura di Kleiber sembra assommare in sé, in una irripetibile sintesi di opposti, le migliori qualità della tradizione interpretativa della sinfonia: vi troviamo i tempi serrati di Toscanini, lo scatto felino di Karajan, un suono (dei Wiener) di somma eleganza e rotondità, ma senza i compiacimenti di quest’ultimo, una straripante tensione espressiva ma anche un senso indefettibile dell’oggettività formale. Celibidache, allievo e assistente di Furtwängler a Berlino sino al 1954, nella sua tarda registrazione dal vivo dimostra come si possa seguire l’idea guida del maestro senza assomigliargli affatto. Nessun’altra versione recente gareggia con questa nel delineare, in un percorso ripensato *ex novo*, la costruzione organica dell’insieme; e nessun’altra ha saputo trasfigurare i conflitti e i contrasti violenti della partitura in una così radicale astrattezza di geometrie sonore.

La storia recente dell’interpretazione beethoveniana è però anche segnata, in modo forse irreversibile, dall’avvento delle esecuzioni filologiche, con strumenti d’epoca e pratiche esecutive il più possibile fedeli alle consuetudini dell’epoca di Beethoven. L’intento è quello di far conoscere queste partiture nella forma esatta voluta dall’autore e nelle vesti sonore originali, sia per rimuovere le deformazioni e le manipolazioni introdotte negli oltre duecento anni di incontrastata presenza di Beethoven (e dei classici viennesi) nei programmi concertistici, sia per prendere le distanze dalla gloriosa tradizione direttoriale sin qui sommariamente costeggiata, che oggi sembra sempre più lontana e irraggiungibile e rischia di venir cristallizzata in riproposte manieristiche ed antiquate (un pericolo che, a onta della nobiltà dell’assunto, corrono i Barenboim e i Masur). Le esecuzioni filologiche presentano un ampio spettro di varianti: si va da Brügggen (Philips), teso a recuperare la grande lezione dei direttori tedeschi in esecuzio-



*Beethoven al pianoforte mentre suona per Mozart,
xilografia di A. Rottman.*

ni attente alla prassi antica, alle letture estremistiche e quasi caricaturali di Norrington (EMI) e Gardiner (DG), che coniugano il modello toscaniniano con sonorità agre e asciutte, sino alla via moderata di Nikolaus Harnoncourt, che ha scelto per la sua integrale (Teldec) la moderna Chamber Orchestra of Europe, governando tra rigore filologico e valori musicali assoluti (ma anche lui cercando, come gli altri, soprattutto di ripetere la vitalità e la compattezza di Toscanini). La scelta più radicale l'ha compiuta però, proprio alla svolta di secolo, Claudio Abbado, che sia nel secondo ciclo discografico coi Berliner (DG), sia nei concerti acclamatissimi di Santa Cecilia con la stessa orchestra (disponibili anche su DVD) ha risolutamente preso commiato dall'espressività "tedesca" della prima registrazione battendo i direttori-filologi sul loro stesso terreno con un Beethoven tirato a lucido e compatto, scevro di turgori tardoromantici anche se tutt'altro che privo di forza e senso tragico. La sua *Quinta* non ha lo spessore fascinoso delle grandi interpretazioni di mezzo secolo fa, né la nobiltà delle letture di Karajan o Kleiber: nella sua *philological correctness* ci appare senz'altro un capolavoro fiero e giacobino, ma ormai un po' distante nei tempi spediti e nel suono alquanto ragge-lato dei Berliner, piegati all'*Aufführungspraxis* ed indotti a negare a questa musica la comunicativa della loro cava-ta consueta.

All'opposto, si potrebbe dire che Riccardo Muti, il quale pure è perfettamente consapevole di quanto sia divenuto problematico eseguire Beethoven oggi, senta il compositore ancora come un nostro contemporaneo: seguendo la miglior lezione di Toscanini, non dirige la *Quinta* (su CD per la EMI con la Philadelphia Orchestra) per dimostrare teoremi, o per sposare questa o quella ideologia, ma in primo luogo per far vivere al pubblico una volta di più l'esperien-za di una musica cui, messo da parte il mito romantico, ma anche con buona pace del revisionismo nichilista, non possiamo sensatamente rinunciare senza perdere un cospicuo frammento della nostra identità culturale.

Maurizio Giani

Gli artisti



RICCARDO MUTI

A Napoli, città in cui è nato, studia pianoforte con Vincenzo Vitale, e si diploma con lode presso il Conservatorio di San Pietro a Majella. Al “Verdi” di Milano, in seguito, consegue il diploma in Composizione e Direzione d’orchestra sotto la guida di Bruno Bettinelli e Antonino Votto. Ad imporlo all’attenzione della critica e del pubblico, nel 1967, è il primo posto ottenuto al prestigioso Concorso “Cantelli” di Milano. L’anno seguente viene nominato Direttore Principale del Maggio Musicale Fiorentino: manterrà questo incarico fino al 1980. Già nel 1971, però, Muti viene invitato da Herbert von Karajan sul podio del Festival di Salisburgo, inaugurando una felice consuetudine che lo porterà, nel 2001, a festeggiare i trent’anni di sodalizio con la manifestazione austriaca. Gli anni Settanta lo vedono alla testa della Philharmonia di Londra (1972-1982), dove succede a Otto Klemperer; quindi, tra il 1980 ed il 1992, eredita da Eugène Ormandy l’incarico di Direttore Musicale della Philadelphia Orchestra, insieme alla quale compirà numerose ed apprezzate tournée in tutto il mondo.

Il suo rapporto stabile con la Scala inizia nel 1986, con la nomina a Direttore Musicale del Teatro; un anno più tardi affiancherà al primo ruolo quello di Direttore Principale dell’Orchestra Filarmonica della Scala, incarichi che ricopre fino al 2005.

Nel corso della sua straordinaria carriera Riccardo Muti dirige in pratica tutte le più importanti orchestre al mondo: dai Berliner Philharmoniker alla Bayerischen Rundfunk, dalla New York Philharmonic all'Orchestre National de France e, naturalmente, ai Wiener Philharmoniker, ai quali lo lega un rapporto assiduo e particolarmente significativo. Invitato sul podio in occasione del concerto celebrativo dei 150 anni del sodalizio viennese, Muti riceve dall'orchestra l'Anello d'Oro, onorificenza concessa dai Wiener solo a pochissimi direttori in segno di speciale ammirazione e affetto.

Ma è certamente il lungo periodo speso al fianco dei complessi della Scala a segnare in maniera profonda la vicenda artistica di Riccardo Muti. Sotto la sua direzione musicale, in collaborazione con registi e cantanti di assoluto valore, prendono forma progetti importanti come la proposta della trilogia Mozart-Da Ponte, o quella della tetralogia wagneriana, mentre accanto ai titoli di grande repertorio (si pensi alla trilogia romantica verdiana) trovano spazio e visibilità altri lavori meno frequentati: pagine preziose del Settecento napoletano ed opere di Gluck, Cherubini, Spontini, fino a Poulenc, con quelle *Dialogues des Carmélites* che a Muti hanno valso il prestigioso Premio "Abbiati" della critica.

Un'attività tenuta sempre ad altissimi livelli lo vede protagonista nei teatri e nei festival di maggior prestigio internazionale. Con il Teatro alla Scala e la Filarmonica della Scala, in particolare, compie numerose tournée in tutto il mondo. Non meno intenso è il suo impegno discografico, già rilevante negli anni Settanta e oggi impreziosito dai molti premi ricevuti dalla critica specializzata.

Impossibile un elenco esauriente delle tante onorificenze ottenute. Riccardo Muti è Cavaliere di Gran Croce della Repubblica italiana; è stato insignito della Grande Medaglia d'oro della Città di Milano e della Verdienstkreuz della Repubblica Federale Tedesca; in Francia ha ricevuto la Legion d'Onore e in Inghilterra, dalla Regina Elisabetta II, il titolo di Cavaliere dell'Impero Britannico. Il Mozarteum di Salisburgo gli ha conferito la Medaglia d'argento per il suo impegno sul versante mozartiano; la Wiener Hofmusikkapelle e la Wiener Staatsoper lo hanno eletto Membro Onorario; il presidente russo Putin gli ha

attribuito l'Ordine dell'Amicizia, mentre lo stato d'Israele lo ha onorato con il premio "Wolf" per le arti.

Il suo impegno civile di artista è testimoniato dai concerti proposti, alla testa della Filarmonica della Scala, nell'ambito del progetto "Le vie dell'Amicizia" di Ravenna Festival, in alcuni luoghi-simbolo della travagliata storia contemporanea: Sarajevo (1997), Beirut (1998), Gerusalemme (1999), Mosca (2000), Erevan e Istanbul (2001), New York (2002), Il Cairo (2003), Damasco (2004).

Memorabili i concerti che nel gennaio 2003 ha eseguito con i Wiener Philharmoniker in Francia e a Salisburgo, a Zagabria con la Filarmonica della Scala, quindi con la Bayerischen Rundfunk a Monaco di Baviera. Nell'aprile del 2003 la Francia ha promosso una "Journée Riccardo Muti" attraverso l'emittente nazionale France Musique, che per 14 ore ha trasmesso sue interpretazioni liriche e sinfoniche con tutte le orchestre che lo hanno avuto e lo hanno sul podio.

In occasione del semestre di Presidenza Italiana dell'Unione Europea, il 16 ottobre 2003, Riccardo Muti ha diretto la Filarmonica della Scala a Bruxelles, mentre il 14 dicembre dello stesso anno ha diretto l'atteso concerto di riapertura del Teatro "La Fenice" di Venezia. Ha iniziato il 2004 dirigendo i Wiener Philharmoniker nel tradizionale concerto di Capodanno nella Sala Grande dei Musikverein a Vienna. Il 7 dicembre 2004 ha trionfalmente riaperto la Scala restaurata, dirigendo l'*Europa riconosciuta* di Antonio Salieri.

ORCHESTRA GIOVANILE “LUIGI CHERUBINI”



violini primi

Luisa Bellitto
Veronica Pisani
Maria Saveria Mastromatteo
Federico Galieni
Keti Ikononi
Lorenzo Maccaferri
Riccardo Patrone
Camilla Mazzanti
Stefano Rimoldi
Giulia Bellingeri
Alice Iegri
Erika Verga
Olessya Emilyanenko
Daria Leunzinger

violini secondi

Donato Cuciniello
Marta Violetta Nahon
Ambra Cusanna
Doriana De Rosa
Tiziana Furci
Davide Mazzamuto
Elisa Mancini
Federica Fersini
Elena Bassi

Lavinia Morelli

Cecilia Scala

Federico Grandi

violenze

Paolo Fumagalli

Antonio Buono

Silvia Vannucci

Nazzarena Catelli

Claudia Brancaccio

Luca Pirondini

Tiziano Petronio

Marta Rovinalti

Aldo Zangheri

Manuela Trombini

violoncelli

Massimiliano Martinelli

Misael Lacasta

Maria Cristina Mazza

Lisa Pizzamiglio

Stefano Sabattini

Fulvia Mancini

Daniele Fiori

Angela Awalom Rahia

contrabbassi

Antonio Mercurio
 Giovanni Scorpioni
 Marco Cuciniello
 Matteo Nasini
 Fabio Sacconi
 Alessandro Paolini
 Luca Zuliani

flauti

Paolo Taballione
 Fabio Salvataggio
 Alessandra Dario
 Michela Caser
 Matteo Salerno

oboi

Davide Guerrieri
 Vittoria Palumbo
 Marco Soprano

clarinetti

Andrea Rum
 Alessandro Falco
 Fabio Lo Curto

fagotti

Davide Fumagalli
 Martina Lando
 Corrado Barbieri
 Filippo Pignaini
 Cristian Galasso

corni

Francesca Bonazzoli
 Lara Morotti
 Gnuffi Frederic
 Michele Giorgini

trombe

Fabrizio Iacoboni
 Gianpaolo Mazzamuto

tromboni

Francesco Parini
 Rodolfo Bonfilio
 Gianluca Tortora

timpani

Mirko Natalizi

Un'orchestra dalla forte identità nazionale che rispetti la nostra storia musicale, senza per questo precludere una visione europea della musica, ecco perché l'orchestra giovanile fondata da Riccardo Muti ha preso il nome di un musicista come Luigi Cherubini, che Beethoven considerava il più grande del suo tempo. Un musicista italiano che operava con una prospettiva europea.

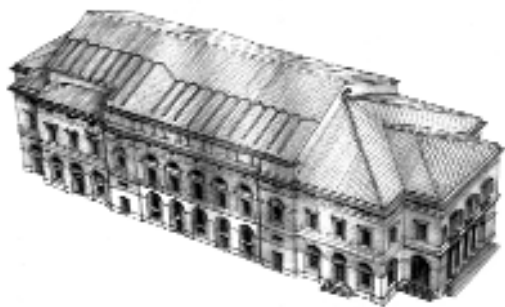
La nascita della "Cherubini" è stata ispirata dalla volontà e dal desiderio preciso di Riccardo Muti di poter trasmettere ai giovani musicisti le conoscenze acquisite nel corso della sua carriera "soprattutto dai professori delle grandi orchestre con cui ho avuto la fortuna di lavorare", come ha precisato in occasione della presentazione della nuova formazione musicale. E sempre Muti ha più volte sottolineato come con questo progetto intenda manifestare la gratitudine ai grandi maestri italiani – Antonino Votto e Vincenzo Vitale – con i quali si è formato: "Vorrei restituire

re al mio Paese ciò che da esso ho ricevuto, costruire un'orchestra di giovani talenti italiani che, dopo il Conservatorio, in tre anni di attività possano apprendere il significato dello stare in orchestra, del dare il proprio contributo ad una compagine sinfonica od operistica, il che non è meno importante di una grande carriera solistica”.

La “Cherubini” è formata da giovani diplomati di nazionalità italiana, provenienti da tutte le regioni italiane, la cui età media è di ventiquattro anni. Gli strumentisti selezionati rappresentano il risultato di audizioni e selezioni – che hanno visto coinvolti oltre 600 ragazzi – effettuate, nel corso di due anni, da parte della commissione presieduta dallo stesso Muti e composta da solisti quali Roberto Fabbriciani, Rocco Filippini, Bruno Giuranna, Franco Petracchi, e dalle prime parti di prestigiose formazioni orchestrali europee.

L'Orchestra è gestita dalla omonima Fondazione costituita dalle municipalità di Piacenza e Ravenna e dalle Fondazioni Toscanini e Ravenna Manifestazioni. L'intrapresa è quella di indicare un percorso in grado di unire, in un sodalizio progettuale, soggetti pubblici e privati nell'ambito di una piena “concertazione” che possa contribuire a definire le qualità e le diverse eccellenze di un territorio e di una nazione.

Nata con l'obiettivo preciso di divenire una nuova realtà di formazione post-accademica in grado di offrire metodologie formative che garantiscano un'elevata qualità esecutiva, ma soprattutto un'attitudine al “pensiero musicale”, la “Cherubini” costituisce dunque una tappa intermedia che si colloca in ideale e privilegiata congiunzione tra il diploma di Conservatorio e l'attività professionale, con un percorso di formazione-lavoro equamente diviso fra stage di studio e un denso programma di esibizioni.



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 al 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 sta-

gioni 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 il palcoscenico, rinnovando le tappezzerie e l'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.

Il 10 Febbraio 2004, a chiusura delle celebrazioni per i 350 anni dalla nascita di Arcangelo Corelli (1653-1713), la sala del Ridotto è stata ufficialmente dedicata al grande compositore, originario della vicina Fusignano, inaugurando, alla presenza di Riccardo Muti, un busto in bronzo realizzato dallo scultore tedesco Peter Götz Güttler.

Gianni Godoli

A cura di
Tarcisio Balbo e Susanna Venturi

Le fotografie dell'Orchestra Luigi Cherubini sono di
Maurizio Montanari

Coordinamento editoriale e grafica
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

Stampa
Grafiche Morandi - Fusignano