

SOTTO L'ALTO PATRONATO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA
con il patrocinio di:
SENATO DELLA REPUBBLICA, CAMERA DEI DEPUTATI,
PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI



Teatro Alighieri
lunedì 2 luglio 2007, 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

Fondazione Ravenna Manifestazioni

Assemblea dei 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

Ravenna Festival

ringrazia

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL
AIR ONE
ASSICURAZIONI GENERALI
AUTORITÀ PORTUALE DI RAVENNA
BANCA POPOLARE DI RAVENNA
BANG & OLUFSEN
BH AUDIO
CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ E DELLA ROMAGNA
CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA
CIRCOLO AMICI DEL TEATRO "ROMOLO VALLI" - RIMINI
CMC RAVENNA
CONFARTIGIANATO PROVINCIA DI RAVENNA
CONFINDUSTRIA RAVENNA
CONSHIP ITALIA GROUP
COOP ADRIATICA
COOPERATIVA BAGNINI CERVIA
CREDITO COOPERATIVO RAVENNATE E IMOLESE
ENI
ERIS
FEDERAZIONE COOPERATIVE PROVINCIA DI RAVENNA
FERRETTI YACHTS
FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA
FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA E RAVENNA
GRUPPO POSTE ITALIANE
HAWORTH CASTELLI
INDESIT COMPANY
ITER
LA VENEZIA ASSICURAZIONI
LEGACOOOP
MARINARA
MERCATONE UNO
MERLONI PROGETTI
PROFUMERIE DOUGLAS
RECLAM
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
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

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*

Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Manlio e Giancarla Cirilli, *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*

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*
Alfonso e Silvia Malagola, *Milano*
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
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*
Gian Paolo e Graziella Pasini,
Ravenna
Desideria Antonietta Pasolini
Dall'Onda, *Ravenna*
Fernando Maria e Maria Cristina
Pelliccioni, *Rimini*
Fabrizio Piazza e Caterina Rametta,
Ravenna
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*
Paolo e Aldo Rametta, *Ravenna*
Stelio e Grazia Ronchi, *Ravenna*
Sergio e Antonella Roncucci, *Milano*
Lella Rondelli, *Ravenna*
Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
Angelo Rovati, *Bologna*
Giovanni e Graziella Salami,
Lavezzola
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*
Alberto e Anna Spizuoco, *Ravenna*
Gabriele e Luisella Spizuoco,
Ravenna
Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Enrico e Cristina Toffano, *Padova*
Ferdinando e Delia Turicchia,
Ravenna
Maria Luisa Vaccari, *Padova*
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*
CMC, *Ravenna*
Credito Cooperativo Ravennate e
Imolese
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*
SCAFI - Società di Navigazione,
Napoli
SMEG, *Reggio Emilia*
SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*
Terme di Cervia e di Brisighella,
Cervia
Terme di Punta Marina, *Ravenna*
Viglienzzone Adriatica, *Ravenna*

**Prova d'orchestra
di Riccardo Muti**

**Orchestra Giovanile Luigi Cherubini
Orchestra Giovanile Italiana**

Hector Berlioz
(1803-1869)

Symphonie fantastique op. 14

Réveries. Passions

Un bal

Scène aux champs

Marche au supplice

Songe d'une nuit du Sabbat



Berlioz dirige un concerto all'Opéra, *caricatura del 1846.*
Vienna, Biblioteca Nazionale austriaca.

La *Symphonie fantastique* nelle *Memorie* di Hector Berlioz

Immediatamente dopo questa composizione sul *Faust* [le *Otto scene del Faust*], sempre sotto l'influenza del poema di Goethe, scrissi la mia *Sinfonia fantastica*, incontrando parecchie difficoltà in alcune parti, ma con una incredibile facilità in altre. Così l'*Adagio* (*Scena campestre*), che impressiona sempre così profondamente il pubblico e me stesso, mi affaticò per più di tre settimane; lo abbandonai e lo ripresi due o tre volte. La *Marcia al supplizio*, al contrario, fu scritta in una notte. Comunque, nel corso di parecchi anni, ho apportato molti ritocchi ad entrambi questi brani così come a tutti gli altri della medesima opera.

Il Théâtre des Nouveautés, che aveva allora cominciato da qualche tempo a rappresentare delle *opéras-comiques*, disponeva di una orchestra più che buona diretta da Bloc. Costui mi convinse a proporre la mia nuova opera ai direttori di quel teatro e organizzare con loro un concerto allo scopo di farla ascoltare. Essi acconsentirono, sedotti esclusivamente dalla stranezza del programma della sinfonia, che parve loro atto a esercitare curiosità sulla folla. Ma, dato che aspiravo a ottenere una esecuzione grandiosa, invitai dall'esterno oltre ottanta artisti, i quali, insieme a quelli dell'orchestra di Bloc, venivano a formare un totale di centotrenta musicisti. Non vi erano strutture adatte a sistemare in modo conveniente una tale massa strumentale; non v'era né l'arredo necessario, né le panche per sedersi e neppure i leggiù. Con il sangue freddo tipico delle persone che non hanno la minima idea di quali siano le difficoltà, a tutte le mie domande in proposito i direttori rispondevano: "State tranquillo, metteremo a posto ogni cosa, disponiamo d'un macchinista intelligente". Ma quando arrivò il giorno della prova, quando i miei centotrenta strumentisti vollero disporsi sulla scena, non si seppe più dove metterli. Ricorsi all'espedito di sistemare la piccola orchestra in basso. Fu tanto se i violini riuscirono a starci tutti. Sulla scena scoppiò un tumulto da fare diventar pazzo un autore anche più calmo di me. Si chiedevano i leggiù, i falegnami tentavano di confezionare precipitosamente qualcosa che potesse prenderne il

posto; il macchinista bestemmiava cercando i suoi *spezzati* e i suoi *portanti*; qui si gridava per delle sedie, lì per degli strumenti, di là per delle candele; mancavano corde ai contrabbassi; non v'era spazio per i timpani, ecc., ecc. L'inserviente dell'orchestra non sapeva più a chi dar retta; Bloc e io ci facevamo in quattro, in sedici, in trentadue; ogni sforzo fu vano! non si riuscì in nessun modo a ristabilire l'ordine, e si trattò così d'una vera e propria disfatta, un passaggio della Beresina dei musicisti.

Nonostante ciò, Bloc, in mezzo a tutto questo caos, volle provare due brani, “per dare ai direttori – diceva – un'idea della sinfonia”. Provammo alla bell'e meglio, con l'orchestra in completo fallimento, il *Ballo* e la *Marcia al supplizio*. Quest'ultimo brano suscitò tra gli esecutori clamori e applausi frenetici. E tuttavia il concerto non ebbe luogo. Spaventati da uno scompiglio simile, i direttori indietreggiarono di fronte all'impresa. *Bisognava fare dei preparativi troppo considerevoli e troppo lunghi; non avevano idea che occorressero tante cose per una sinfonia.*

E tutto il mio piano venne rovesciato per mancanza di leggi e di qualche panca... Fu a partire da quel momento ch'io cominciai a preoccuparmi tanto del materiale dei miei concerti. Conosco fin troppo bene a quanti e a quali disastri si può andare incontro per colpa della minima negligenza a riguardo.

Uno scapigliato all'accademia

Contro una sterminata estensione di musiche strumentali di un certo qual aristocratico riserbo, che si lasciano signorilmente contemplare da tutti, ma “decifrare” solo da chi possenga i ferri specialistici del mestiere, la *Symphonie fantastique* di Berlioz appartiene invece ad un genere di musica di estroversa affabilità: offre all'ascoltatore molti spunti di conversazione, vuole lei stessa dire qualcosa, e nel timore di non essere ben compresa, lo chiarisce preventivamente per iscritto. A precisare quel titolo, che già di per sé potrebbe fornire più di un appiglio (*Symphonie fantastique en cinq parties*), e un sottotitolo assai eloquente (*Episode de la vie d'un artiste*), ci pensa infatti un *Programme* che consente poche supposizioni.

Programma

Il compositore ha avuto l'intenzione di sviluppare – in ciò che hanno di musicale – differenti situazioni della vita di un artista. Il piano del dramma strumentale, privo dell'ausilio della parola, necessita di essere esposto anticipatamente. Il seguente programma quindi dev'essere considerato come il testo parlato di un'opera, fungendo da introduzione a brani musicali, il carattere e l'espressione dei quali esso motiva.

Prima parte. Sogni-Passioni

L'autore immagina che un giovane musicista, soggetto a quell'esiziale malattia morale che un celebre scrittore [Chateaubriand] chiama l'onda delle passioni, veda per la prima volta una donna che riunisce tutte le attrattive dell'essere ideale che la sua immaginazione sognava, e ne diviene perduto innamorato. Per una singolare bizzarria, la cara immagine non si affaccia all'animo dell'artista che collegata ad un'idea musicale, in cui egli trova un certo carattere appassionato, ma nobile e pudico, analogo a quello che attribuisce all'oggetto amato.

Questo melanconico simulacro e il suo modello lo perseguitano senza posa quasi come una duplice ossessione. Questa è la ragione della costante ricomparsa, in tutti i pezzi di questa sinfonia, della melodia che dà inizio al primo *Allegro*. Il soggetto del primo brano è il passaggio da questo stato di sogno melanconico, interrotto da alcuni accessi di gioia indefinita, a quello di una passione delirante, con i

suoi moti di furore, di gelosia, i suoi ritorni di tenerezza, le sue lacrime, le sue religiose consolazioni.

Seconda parte. Un ballo

L'artista è posto nelle più diverse circostanze della vita, nel pieno del tumulto di una festa, nella placida contemplazione delle bellezze della natura: dappertutto, però – in città, in campagna – la cara immagine gli si presenta e getta scompiglio nel suo animo.

Terza parte. Scena in campagna

Trovandosi una sera in campagna, sente da lontano due pastori che intonano alternatamente una melodia pastorale; questo duetto, il luogo della scena, il lieve stormire degli alberi mossi dolcemente dal vento, qualche motivo di speranza che ha concepito di recente, tutto concorre a restituire al suo cuore un'insolita calma, e a dare ai suoi pensieri una tinta più ridente. Riflette sulla sua solitudine; spera di non essere quanto prima più solo. – Ma se lei lo ingannasse! – Questa miscela di speranza e di timore, queste idee di felicità turbate da alcuni neri presentimenti, formano il soggetto dell'*Adagio*. Da ultimo uno dei pastori riprende la melodia; l'altro non risponde più. – In distanza rumore di tuono – Solitudine – Silenzio.

Quarta parte. Marcia al supplizio

Avendo avuta la certezza che il suo amore è ignorato, l'artista si avvelena con dell'oppio. La dose del narcotico, troppo debole per dargli la morte, lo immerge in un sonno accompagnato dalle più orribili visioni. Sogna di aver ucciso colei che amava, di essere condannato, condotto al supplizio, e di assistere alla propria esecuzione. Il corteo avanza al suono di una marcia ora cupa e truce, ora brillante e solenne, in cui un rumore sordo di passi pesanti si alterna senza soluzione agli scoppi più fragorosi. Alla fine della marcia le prime quattro battute dell'ossessione riappaiono come un ultimo pensiero d'amore interrotto dal colpo fatale.

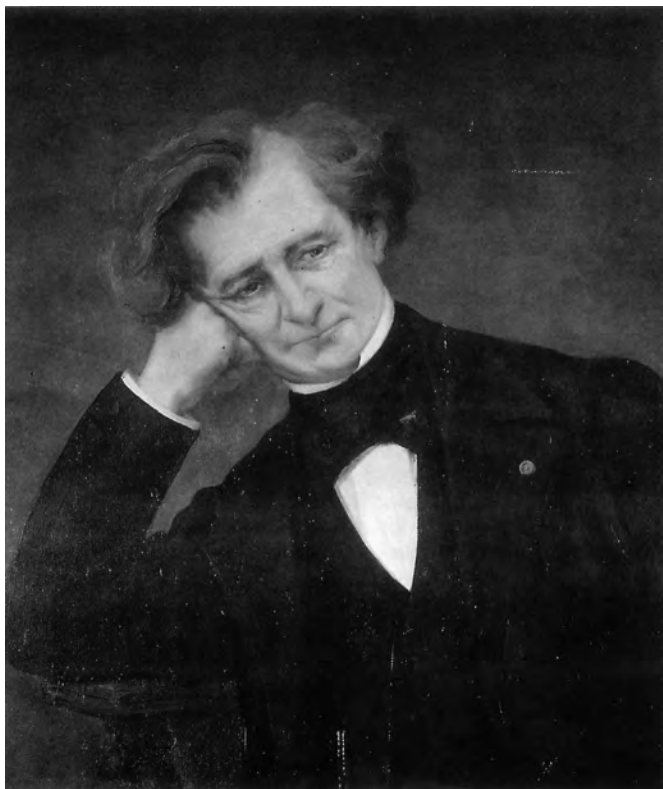
Quinta parte. Sogno di una notte del sabba

Egli si immagina al sabba, in mezzo ad uno spaventevole gruppo di fantasmi, di streghe, di mostri di ogni specie, riuniti per il suo funerale. Rumori strani, gemiti, scoppi di risa, grida lontane, cui altre grida sembrano rispondere. Riappare la melodia amata, ma ha perduto il suo carattere di nobiltà e di pudore; non è che un ignobile motivo di danza, triviale e grottesco: è lei che giunge al sabba – rug-

giti di gioia al suo arrivo – lei si mescola all’orgia diabolica – rintocco funebre, parodia grottesca del *Dies iræ*, ridda del sabba.

La ridda del sabba e il *Dies iræ*, insieme.

A questo pezzo, il cui programma germoglia su di un tronco ampiamente autobiografico (l’amore infelice per l’attrice irlandese Harriet Smithson, esplosivo nel settembre 1827, quando il ventiquattrenne Berlioz l’aveva vista recitare a Parigi nel ruolo di Ofelia: nel febbraio 1829 Berlioz ebbe la certezza di non essere corrisposto), il compositore cominciò a pensare probabilmente dal giugno 1829. Fantasticava di ottenere “un brillante successo” proprio a Londra, sotto gli occhi della bella spietata, con una “composizione strumentale immensa” (magari a somiglianza dei monumenti sinfonici beethoveniani, che a Parigi si erano potuti sentire nell’originaria dimensione orchestrale grazie a Habeneck e alla neonata Société des concerts). Con lo stemperarsi della delusione, quella materia autobiografica già l’anno dopo era matura – cioè sufficientemente distanziata – per farsi semplice ingrediente da utilizzare a fini artistici: il ricordo di quell’amore diveniva meno bruciante, mentre gli si precisava l’idea della “composizione strumentale immensa”, nata per un senso di rivalse ma ora divenuta autonomo progetto creativo. Nel gennaio 1830 Berlioz confidava a un amico: “Un’immensa composizione strumentale di nuovo genere, per mezzo della quale mi sforzerò d’impressionare fortemente l’uditorio. [...] Ero sul punto di cominciare la mia grande sinfonia (Episodi della vita d’un artista), nella quale la storia della mia infernale passione dovrà essere dipinta; l’ho tutta in testa, ma non riesco a scrivere niente. Aspettiamo”. Nel breve giro di qualche mese era però tutta stesa. Berlioz vi aveva riutilizzato per l’inizio del primo movimento una *romance* scritta quindici anni avanti, e per il quarto la *Marche des gardes* dai *Francs-Juges*, una sua opera restata incompiuta. Il 20 maggio 1830 avrebbe dovuto essere eseguita al parigino Théâtre des Nouveautés, una sala teatrale minore, aperta tre anni prima, i cui cartelloni presentavano il più corvivo repertorio *boulevardier*. Banali ragioni organizzative mandarono tutto a monte, ma alcuni mesi dopo Berlioz poteva annunciare a un amico: “Il 5 dicembre [1830], alle due, al



*Un ritratto di Hector Berlioz.
Côte-Saint André, Museo Berlioz.*

Conservatorio, darò un immenso concerto nel quale verranno eseguiti l'*ouverture* a *Les Francs-Juges*, il *Chant sacré* e il *Chant guerrier*, alcune *chansons*, la scena *Sardanapale* con cento musicisti per *L'incendio* e, infine, la *Symphonie fantastique*. Venite, venite, sarà terribile. Habeneck dirigerà l'orchestra gigante". L'esito fu pari all'esaltato entusiasmo di tali parole: "Successo straordinario. La *Symphonie fantastique* è stata accolta con grida, con tumulti. Pixis [Johann Peter, noto pianista e compositore] mi ha abbracciato; e più di cinquanta altri. Eravamo al furore. Liszt, il celebre pianista, mi ha, per così dire, rapito a pranzo da lui, assalendomi con tutto quel che l'entusiasmo ha di più energico". In quest'ordine di informazioni, val la pena di non trascurarne alcune altre. La prima la dice lunga sulla scelta della data per la "prima" della *Fantastique*: quella stessa sera si trovava a Parigi anche la Smithson, che all'Opéra sosteneva la parte – muta, appunto – della protagonista nella *Muette de Portici* di Auber. Rispetto alla versione del 1830, quella corrente della *Symphonie fantastique* è il frutto della revisione cui essa fu sottoposta da Berlioz durante il suo soggiorno romano del 1831-32, col secondo movimento riorchestrato e dotato della coda attuale e il terzo rifatto quasi per intero (sui prati di Villa Borghese). Infine, anche il programma subì modifiche, le più consistenti delle quali riguardarono un avvertimento pratico preliminare, e il preambolo, che ora iniziava così: "Un giovane musicista di sensibilità malata e di ardente immaginazione, si avvelena con dell'oppio in un accesso di disperazione amorosa". Poi segue quanto nella redazione originaria si poteva leggere nella quarta parte. Dunque ora sotto il segno dell'immaginazione onirica non erano posti soltanto i due ultimi movimenti, ma l'intera sinfonia – per un cresciuto influsso dell'opera visionaria di De Quincey, le cui *Confessions of an opium eater* (*Confessioni di un oppiomane*) risalivano al 1821.

Come si è visto, il compositore puntava esplicitamente ad una "composizione strumentale di nuovo genere" che nel caso specifico – quello di una sinfonia – avrebbe quindi dovuto essere assai poco in linea con la tradizione di quel genere. Oggi non è facile per noi averne esatta consapevolezza, dato che di tale tradizione conosciamo troppo poco,

e comunque solo le vette: le sinfonie di Beethoven (la *Nona* era stata eseguita a Vienna nel 1824, ma l'*Ottava* dieci anni prima, nel 1814), di Schubert, ma limitatamente alle sole all'epoca divulgate (la *Piccola* e la *Grande*, eseguite nel 1828 e 1829), di Mendelssohn, però ovviamente *ante* 1830 (di fatto unicamente la *Prima*, del 1825, edita nel 1828). Recensendo nel 1835 la *Fantastique*, Schumann esordiva elencando – oltre ai tre appena menzionati – un manipolo di sinfonisti in molti casi oggi a stento noti ai musicologi: Ferdinand Ries, a suo dire secondo solo a Beethoven, il lirico Spohr, Kalliwoda ormai sulla via dell'involutione accademica, Cherubini, e giovani promesse come Maurer, Schneider, Moscheles, Müller, Hesse, Lachner. “Nessuno dei precedenti”, continua Schumann, “aveva osato mutare qualcosa di essenziale nelle vecchie forme, eccetto qualche tentativo isolato, come Spohr nella sua ultima sinfonia”. In realtà, la lista di Schumann si potrebbe incrementare ulteriormente, soprattutto non privilegiando quasi esclusivamente l'area austro-tedesca: ricordando ad esempio a Londra Clementi, e a Parigi oltre Cherubini anche Pleyel, Gossec, Méhul, Reicha. Un elemento di rottura della tradizione, nella *Fantastique*, dovette certo essere la presenza di dati così palesemente estrinseci come un titolo e soprattutto un programma. In sé l'idea – cara anche a Lesueur, uno dei maestri di Berlioz – non era completamente inedita, a voler essere scrupolosi. Brani sinfonici dotati di intitolazione o di aggettivazioni allusive al loro “contenuto” se n'erano già avuti: la *Symphonie périodique* di Pleyel (1791), la *Bonaparte* o *Eroica* e la *Pastorale* di Beethoven (1805 e 1808), la *Symphonie héroïque* di Neukomm (1818), per non dire di quelle pagine sinfoniche in un solo movimento – *ouvertures* – di cui Beethoven e poi Mendelssohn avevano fornito eccellenti campioni. Volontà illustrative rispetto a programmi sottintesi ma anche dettagliati, avevano mostrato ad esempio la *Grand symphonie* (1784) con cui Knecht aveva voluto delineare un *Portrait musical de la Nature*, e quelle grandiose pagine che gli avvenimenti militari coevi avevano suscitato: *La bataille* di Neubauer (1794), la *Grand symphonie caractéristique pour la paix avec la République françoise* di Wranitzky (1797), il *Wellingtons Sieg* di Beethoven

(1813). Berlioz combinava e portava al massimo tali intenzioni, e soprattutto ne mutava radicalmente il senso: non più finalità epico-descrittive di fatti d'arme, quasi nel gusto del panorama pittorico, ma liriche, volte all'introspezione soggettiva, seppure proiettata in un progetto narrativo di notevole ampiezza, quasi da romanzo (cui Berlioz nel 1831 darà anche un seguito, quel *Lelio ou Le retour à la vie*, "monodramma" anche cantato da eseguire idealmente in una serata para-teatrale dopo la *Fantastique*).

Proprio questa risulta la novità forse più dirompente: la mobilitazione di mezzi eccezionali, propri dei generi artistici tradizionalmente meno impostati sull'io dell'autore, per una materia invece individuale e privatissima, gridata a lungo col massimo dell'enfasi e dell'amplificazione. Insomma, quasi un poema per questioni che prima avrebbero trovato posto in alcuni sonetti, un pubblico affresco di molti metri quadri per un ritratto che precedentemente sarebbe stato a dimensione domestica. Come nella *Pastorale*, le ragioni del racconto dilatano anzitutto a 5 il numero di movimenti (invece dei soliti 4), imponendo in Berlioz la *Marcia* e un articolato Finale al posto del solo *Allegro* conclusivo. Massiccia è la compagine orchestrale: coppie di flauti (e ottavino), di oboi (e corno inglese) e di clarinetti, più 4 fagotti; 4 corni, 2 cornette a pistoni, 2 trombe, 3 tromboni, 2 tube; 4 timpani, grancassa, piatti e campane; minimo 2 arpe; almeno 15 violini primi ed altrettanti secondi (entrambi suonano anche a 3 parti), almeno 10 viole (che figurano anche divise), almeno 11 violoncelli e minimo 9 contrabbassi. La tendenza al gigantismo nelle proporzioni e negli organici, insieme con l'incremento del loro volume sonoro, ben dimostra il mutare del gusto all'aprirsi del nuovo secolo. Anche il *corpus* sinfonico beethoveniano ne forniva modelli superbi, nella *Nona* – e prima nella *Missa solenne* – cooptando le masse corali e perciò stesso i generi vocali.

Sul piano dei mezzi artistici impiegati, esso è l'equivalente sonoro di quel *furor* che caratterizzava la personalità e la creatività di Berlioz, ben ravvisabile nell'aggettivazione accesa del suo stile epistolare anche nei pochi frammenti sopra riportati: la composizione "immensa", l'"immenso" concerto, la passione "infernale", l'orchestra "gigante",

la serata “terribile”, le “grida”, i “tumulti”, il “furore”, l’“entusiasmo”. I medesimi epiteti, e immagini del pari deliranti, affollano la quarta e quinta parte del programma per la *Fantastique*, cioè le due sezioni visionarie ispirate ad un gusto allora di moda: “non un verso, non una riga di prosa in cui non si trovino tombe, ombre, fantasmi, o perlomeno lacrime, eterni lamenti”, si leggeva sul «*Mercur* du XIX siècle» del 1823, l’anno in cui usciva la traduzione del *Melmoth* di Maturin, romanzo “nero” come *Smarra* o *Les démons de la nuit* di Charles Nodier (1821), *Falthurne* e *Le centenaire* di Balzac (1820 e 1822), *L’âne mort et la femme guillotinée* di Jules Janin (1829). Si trattava chiaramente di tinte e materie che, secondo la tradizionale classificazione dei generi, sarebbero ricadute entro i dominî del “sublime”. Proporre un’etichetta simile per una creazione del 1830, l’anno in cui Hugo presenta *Hernani* (e Stendhal pubblica *Le rouge et le noir*) dopo aver sunteggiato un triennio avanti i canoni del romanticismo letterario nella prefazione del suo *Cromwell*, potrebbe essere interpretato come una provocazione classicista e reazionaria: specie da chi come Berlioz (e i suoi amici della “Jeune France”) tendeva a legare progressismo e romanticismo, sperimentalismo in campo artistico e generico impegno politico, secondo quanto predicavano Saint-Simon ed Émile Barrault, e come durante le giornate insurrezionali del luglio 1830 (contro il giro di vite reazionario di Carlo X) aveva inteso mostrare.

“Con Hugo e Delacroix, Hector Berlioz sembra formare la trinità dell’arte romantica”, scriverà nel 1870 Gautier. Ciò che si è detto giustificerebbe a sufficienza una simile asserzione: ed è quanto mai agevole rincarare la dose, in questa direzione. Ci si può limitare qui a suggerire un altro paio di questioni, relative alla lotta ingaggiata dai seguaci di quella nuova tendenza contro la secolare tassonomia artistica, con le sue partizioni di genere e di stile. Nel caso di Berlioz, è eloquente l’immissione in un contesto così elevato come quello di una sinfonia – seppure “fantasiosa, fantastica” – di banali generi musicali di consumo quali un valzer (il secondo movimento) e una marcia (il quarto), e ancor più la babele stilistica dell’ultimo movimento, esemplare “grottesco” romantico in cui si accavallano sacro e profano, melodie gregoriane e motivet-

ti danzerecci, volgarità e dottrina (la fuga nella conclusiva “Ronde du Sabbat”). È vero che già Beethoven offriva esempi di sovrana indifferenza nel maneggio di materiali musicali grezzi e perfino pluristilistici (il valzerino di Diabelli alla base delle monumentali 33 Variazioni per pianoforte, l'inno e la marcetta inclusi nell'ultimo tempo della *Nona*), ma l'impasto ottenuto da Berlioz era ben più estroso, aggiungendosi ad una scrittura che ignora a bella posta i comportamenti tradizionali: nella prima parte, ad esempio, frasi lunghe ed autorigeneranti (come l'ossessivante *idée fixe*, destinata a ritornare ciclicamente), piuttosto che le consuete tecniche di sviluppo, oppure improvvise accensioni tematiche (quella che si vorrebbe definire come la seconda idea), un procedere a ondate, per spasmi sonori sistematicamente alternanti *climax* e distensione.

Ma nella *Symphonie fantastique* troviamo adombrato anche un principio di poetica che Berlioz elaborerà con più nettezza in seguito, e che occuperà un posto centrale nella riflessione estetica successiva: il superamento della distinzione tra le arti, la tensione verso forme di creatività totalizzanti. Intendendo aderire ad un progetto narrativo, la musica mima a suo modo procedimenti illustrativi propri della letteratura, del teatro e della pittura. Tranne il primo movimento, più interiore ed “astratto”, tutti gli altri hanno precise valenze visive, talora vivide al punto da dar quasi l'impressione di musica pantomimica. In questa chiave, anche gli effetti speciali timbrici immaginati da Berlioz potrebbero allora essere letti come potenziamento di un parametro – il “colore” del suono – proprio in prospettiva pittorica: e l'interesse per la figura di Benvenuto Cellini, protagonista dell'opera omonima (1834-38) che gli fornirà materia per realizzare nel 1843 l'“ouverture caractéristique” intitolata *Le carnaval romain*, quella per l'artista geniale che crea l'opera giudicata impossibile, sfidando l'opinione corrente e i limiti stessi della materia (sullo sfondo di miti vitalistici come l'Italia, il Rinascimento, il Carnevale).

Se cerchiamo qualche conferma all'impressione di sconvolgente novità che tutto ciò dovette fare nei contemporanei di Berlioz, e una verifica degli aspetti che più li colpirono, qualche sondaggio nelle pagine dei suoi detratt-

tori è più chiarificante di ogni elogio. Esaminando le *Huit scènes de Faust*, nel 1829 inviate fresche di stampa da Berlioz a Goethe, il suo consigliere musicale Zelter così ne riferiva: “Certa gente è incapace di palesare la sua presenza se non a prezzo di accalorate espettorazioni, di starnuti, di scaracchi, di conati di vomito: il signor Hector Berlioz sembra appartenere a questo genere di persone. [...] Un giorno o l’altro si troverà pure il modo di utilizzare in qualche lezione questa escrescenza, residuo d’aborto prodotto da un laido insetto”. Scrivendo nel 1831 al padre, Mendelssohn traccia il seguente ritrattino di Berlioz: “Senza un briciolo di talento, cerca a tentoni nelle tenebre, si crede il creatore d’un mondo nuovo, e con tutto ciò scrive le cose più detestabili”. E in un’altra occasione: “La sua strumentazione è un tale spaventoso guazzabuglio, un tale incongruo pasticcio, che uno dovrebbe lavarsi le mani dopo aver maneggiato una delle sue partiture. E poi, che vergogna assegnare alla musica nient’altro che piagnisteo, miseria e assassinio: quand’anche fosse ben fatta, servirebbe solo come archivio criminale”. Quanto a Cherubini, transitando nei pressi della sala del Conservatorio di Parigi (di cui era direttore) nell’imminenza della “prima” della *Fantastique*, e invitato a entrare, declinò asserendo: “Non ho bisogno di venire a sapere come non si deve comporre”.

Paolo Fabbri

Gli artisti



foto di Silvia Lelli

RICCARDO MUTI

A Napoli, città in cui è nato, studia pianoforte con Vincenzo Vitale, diplomandosi con lode presso il Conservatorio di San Pietro a Majella. Al “Giuseppe Verdi” di Milano, in seguito, consegue il diploma in Composizione e Direzione d’orchestra sotto la guida di Bruno Bettinelli e Antonino Votto. Nel 1967 la prestigiosa giuria del Concorso “Cantelli” di Milano gli assegna all’unanimità il primo posto, portandolo all’attenzione di critica e pubblico.

L’anno seguente viene nominato Direttore Principale del Maggio Musicale Fiorentino, incarico che manterrà 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 Orchestra di Londra (1972-1982), dove succede a Otto Klemperer; quindi, tra il 1980 e il 1992, eredita da Eugène Ormandy l’incarico di Direttore Musicale della Philadelphia Orchestra.

Dal 1986 al 2005 è Direttore Musicale del Teatro alla Scala: prendono così forma progetti di respiro internazionale, come la proposta della trilogia Mozart-Da Ponte e la tetralogia wagneriana. Accanto ai titoli del grande repertorio trovano spazio e visibilità anche altri autori meno frequentati: pagine preziose del Settecento napoletano e opere di Gluck, Cherubini, Spontini, fino a Poulenc, con quella *Dialogues des Carmélites* che gli hanno valso il Premio “Abbiati” della critica. Il lungo periodo trascorso come direttore musicale dei complessi scaligeri culmina il 7 dicembre 2004 nella trionfale riapertura della Scala restaurata dove dirige l’*Europa riconosciuta* di Antonio Salieri.

Nel corso della sua straordinaria carriera Riccardo Muti dirige molte tra le più prestigiose orchestre del mondo: dai Berliner Philharmoniker alla Bayerischen Rundfunk, dalla New York Philharmonic all’Orchestre National de France alla Philharmonia di Londra e, naturalmente, i Wiener Philharmoniker, ai quali lo lega un rapporto assiduo e particolarmente significativo, e con i quali si esibisce al Festival di Salisburgo dal 1971.

Invitato sul podio in occasione del concerto celebrativo dei 150 anni della grande orchestra viennese, Muti ha ricevuto l’*Anello d’Oro*, onorificenza concessa dai Wiener in segno di speciale ammirazione e affetto. Nell’aprile del 2003 viene eccezionalmente promossa in Francia una “Journée Riccardo Muti”, attraverso l’emittente nazionale France Musique che per 14 ore ininterrotte trasmette musiche da lui dirette con tutte le orchestre che lo hanno avuto e lo hanno sul podio, mentre il 14 dicembre dello stesso anno dirige l’atteso concerto di riapertura del Teatro La Fenice di Venezia.

Nel 2004 fonda l’Orchestra Giovanile Luigi Cherubini formata da giovani musicisti selezionati da una commissione internazionale fra oltre 600 strumentisti provenienti da tutte le regioni italiane.

La vasta produzione discografica, già rilevante negli anni Settanta e oggi impreziosita dai molti premi ricevuti dalla critica specializzata, spazia dal repertorio sinfonico e operistico classico al Novecento.

Il suo impegno civile di artista è testimoniato dai concerti proposti nell’ambito del progetto “Le vie dell’Amicizia” di

Ravenna Festival in alcuni luoghi “simbolo” della storia, sia antica che contemporanea: Sarajevo (1997), Beirut (1998), Gerusalemme (1999), Mosca (2000), Erevan e Istanbul (2001), New York (2002), Il Cairo (2003), Damasco (2004), El Djem (2005), Meknès (2006) con il Coro e l’Orchestra Filarmonica della Scala, l’Orchestra e il Coro del Maggio Musicale Fiorentino e i “Musicians of Europe United”, formazione costituita dalle prime parti delle più importanti orchestre europee.

Tra gli innumerevoli riconoscimenti conseguiti da Riccardo Muti nel corso della sua carriera si segnalano: il titolo di Cavaliere di Gran Croce della Repubblica Italiana e la Grande Medaglia d’oro della Città di Milano; la Verdienstkreuz della Repubblica Federale Tedesca; la Legion d’Onore in Francia e il titolo di Cavaliere dell’Impero Britannico conferitogli dalla Regina Elisabetta II. Il Mozarteum di Salisburgo gli ha assegnato la Medaglia d’argento per l’impegno sul versante mozartiano; la Wiener Hofmusikkapelle e la Wiener Staatsoper lo hanno eletto Membro Onorario; il presidente russo Vladimir Putin gli ha attribuito l’Ordine dell’Amicizia, mentre lo stato d’Israele lo ha onorato con il premio “Wolf” per le arti. Moltissime università italiane e straniere gli hanno conferito la Laurea Honoris Causa.

Chiamato a dirigere il concerto che ha inaugurato le celebrazioni per i 250 anni dalla nascita di Mozart al Grosses Festspielhaus di Salisburgo, Riccardo Muti ha rinsaldato i legami e le affinità ideali con i complessi dei Wiener Philharmoniker.

Nel 2007 al Festival di Pentecoste di Salisburgo ha presentato *Il Ritorno di Don Calandrino* di Cimarosa con cui ha avviato il progetto triennale mirato alla riscoperta e alla valorizzazione del patrimonio musicale del Settecento napoletano che caratterizzerà anche le prossime edizioni del Festival fondato da Karajan.

www.riccardomuti.com



ORCHESTRA GIOVANILE ITALIANA

È la punta dell'iceberg di uno straordinario percorso formativo teso alla preparazione di musicisti di alto livello: curata dalla Scuola di Fiesole, ha contribuito in modo determinante alla vita musicale del paese con oltre mille musicisti occupati stabilmente nelle orchestre sinfoniche italiane e straniere.

Si è presentata al pubblico per la prima volta sotto la direzione di Riccardo Muti a Perugia ospite degli Amici della Musica di quella città. È stata poi invitata in alcuni fra i più prestigiosi luoghi della musica: Montpellier, Edimburgo, Lubiana, Madrid, Francoforte, Praga, Budapest, Santiago del Cile, Buenos Aires con unanimi consensi di critica e di pubblico.

Nel 2000, con la direzione di Daniele Gatti, ha tenuto il concerto per la Festa della Repubblica al Quirinale e nello stesso anno ha debuttato a Berlino al Festival Young Euro Classic, sempre con Gatti, eseguendo in prima assoluta *Etude nach Die Entdeckung der Langsamkeit* di Giorgio Battistelli. Allo stesso festival è stata nuovamente invitata nel 2002, con Gabriele Ferro e Giampaolo Pretto, poi nel 2005 sotto la direzione di Penderecki.

Nel 2004, in occasione del ventennale della sua fondazione, è stata impegnata in una lunga tournée in Sud America sotto la direzione di Gabriele Ferro e con la straordinaria partecipazione di Salvatore Accardo, e in una tournée italiana in cui Gatti ha diretto uno speciale

organico: i giovanissimi studenti hanno affiancato i vecchi “leoni” attualmente prime parti delle più importanti orchestre italiane ed europee. In quell’occasione è stato prodotto un cd che è valso il Premio Abbiati a Daniele Gatti.

L’OGI è attualmente sostenuta dalla Regione Toscana, dal Ministero per i Beni e le attività Culturali, da ARCUS e dall’Ente Cassa di Risparmio di Firenze. Grazie alla sua valenza formativa, ha potuto attivare una fitta rete di residenze. Ha dato origine a due festival, il Festival Aosta Classica e Musica in Etruria, in collaborazione con il Comune di Sarteano e la Comunità Montana del Monte Cetona. È, inoltre, membro fondatore dell’EFNYO (federazione europea delle orchestre giovanili nazionali) e dal 1998 la Compagnia di San Paolo di Torino ne sostiene economicamente il concorso per le prime parti.

Suoi direttori sono stati, fra gli altri: Claudio Abbado, Roberto Abbado, Salvatore Accardo, Yuri Ahronovitch, Piero Bellugi, Luciano Berio, Gianluigi Gelmetti, Carlo Maria Giulini, Emmanuel Krivine, Eliahu Inbal, Zubin Mehta, Gianandrea Noseda, Alessandro Pinzauti, Giuseppe Sinopoli, Jeffrey Tate.

Ha inoltre inciso per la Nuova Era, la Aulos, la Fonit Cetra, la Stradivarius, ed ha registrato per la Rai, per Radio France e per l’Unione Europea delle Radio.

Dal 2000 maestro per l’orchestra è Nicola Paszkowski.

Nel 2004 l’Orchestra è stata insignita del Premio Abbiati della Critica Musicale quale “miglior iniziativa musicale che dal 1984 ha formato migliaia di professionisti, costituendo un punto di riferimento unico per la formazione del giovane musicista e una delle espressioni più felici del ruolo didattico, insostituibile da 30 anni, della Scuola di Musica di Fiesole”.



foto di Silvia Lelli

ORCHESTRA GIOVANILE LUIGI CHERUBINI

“Vorrei restituire al mio Paese ciò che da esso e dai suoi grandi maestri 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, acquisendo piena consapevolezza di un ruolo che certo non è meno importante di quello solistico”.

Ispirata dalla volontà e dal desiderio di Riccardo Muti, suo fondatore, l’Orchestra Giovanile Luigi Cherubini assumendo il nome di uno dei massimi compositori italiani di tutti i tempi attivo in ambito europeo – Beethoven stesso lo considerava il più grande della sua epoca – vuole sottolineare, insieme ad una forte identità nazionale, la propria inclinazione ad una visione europea della musica e della cultura.

Orchestra di formazione, la “Cherubini” si pone quale strumento privilegiato di congiunzione tra il mondo accademico e l’attività professionale. Gli 80 giovani strumentisti, provenienti da tutte le regioni italiane e scelti tra oltre 600 aspiranti attraverso audizioni e selezioni effettuate nel corso di due anni da una commissione presieduta dallo stesso Muti, sono integrati dai migliori allievi della Scuola di Fiesole, sulla base di un protocollo di intesa siglato tra l’Orchestra Cherubini e la prestigiosa istituzione di formazione musicale.

Il percorso di crescita è articolato in periodi di studio che trovano sempre esito concreto nel momento del confronto con il pubblico. “Solo in questo modo è possibile – spiega Riccardo Muti – dare spazio all’entusiasmo e al talento di questi giovani musicisti abituati in Conservatorio ad affrontare solo marginalmente il momento delle esercitazioni orchestrali, nonché, a causa di programmi troppo spesso antiquati, a trascurare autori fondamentali per il loro sviluppo artistico”.

La “Cherubini”, nata nel 2004 e gestita dall’omonima Fondazione costituita dalle municipalità di Piacenza e Ravenna e dalle Fondazioni Toscanini e Ravenna Manifestazioni, divide la propria sede tra il Teatro Municipale di Piacenza e, quale residenza estiva, il Ravenna Festival.

Infatti è proprio nell’ambito di questo prestigioso Festival che la “Cherubini”, dopo aver debuttato ufficialmente nel teatro piacentino nel giugno 2005 diretta da Riccardo Muti, ha compiuto il primo vero e proprio “stage formativo” esibendosi, in un brevissimo arco di tempo e con successo, sia nel repertorio operistico più tradizionale, in una nuova produzione del *Faust* di Gounod diretta da Patrick Fournillier, che in quello meno frequentato, come la *Sancta Susanna* di Hindemith eseguita in forma di concerto sotto la direzione di Riccardo Muti. Eppoi nel repertorio sinfonico con l’esecuzione dei concerti per pianoforte di Prokof’ev insieme ai solisti del Toradze Piano Studio; e di nuovo con Muti in due grandi pagine beethoveniane: il Concerto in re maggiore per violino e orchestra (con Vadim Repin) e la Quinta Sinfonia. Sempre con Riccardo Muti la “Cherubini” si è poi esibita al Festival di Malta, nella cattedrale di Trani per i trent’anni del FAI, e nell’Aula del Senato – alla presenza del Presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi – per il tradizionale concerto di Natale trasmesso in eurovisione da RaiUno. A confermare l’intento di indagare un repertorio di particolare valore formativo, la “Cherubini” ha affrontato con Riccardo Muti, festeggiando il primo anno di attività nel maggio 2006, una densa tournée italiana che l’ha vista cimentarsi con opere di Haydn (il Concerto in do maggiore per violoncello e orchestra), Mozart, Dvořák, Hindemith (la suite dal balletto *Nobilissima visione*), Rossini, Verdi e Puccini. Al Ravenna Festival 2006 l’orchestra si è esibita in molti concerti rinnovando l’intensa esperienza

della residenza estiva. Diretta da Jurij Temirkanov, Riccardo Muti e Wayne Marshall si è cimentata con autori come Dvořák e Šostakovič, col repertorio sacro di Mozart fino al grande musical del Novecento con Gershwin e Bernstein.

L'annuale appuntamento del concerto per il FAI – questa volta nello straordinario scenario del Duomo di Monreale – è stato il preludio di una nuova tournée che ha toccato Piacenza, Novara, Napoli (dove si è esibita alla presenza del Presidente della Repubblica Giorgio Napolitano) e Parma: in programma l'ouverture *Die Zauberharfe* di Schubert, il Concerto per violoncello di Schumann – solista Johannes Moser – e la Settima Sinfonia di Beethoven. Al Teatro Alighieri di Ravenna in dicembre, l'avvio di un nuovo progetto di Ravenna Festival dal titolo “Dicembre all'opera”, ha visto impegnati i musicisti della Cherubini insieme a un cast di giovani cantanti nel *Don Pasquale* di Donizetti, titolo con cui Riccardo Muti ha scelto di tornare a dirigere l'opera in Italia.

A Salisburgo, nel maggio 2007, ha debuttato al Festival di Pentecoste ne *Il ritorno di Don Calandrino* di Cimarosa, sempre sotto la direzione di Muti, avviando un progetto triennale mirato alla riscoperta e alla valorizzazione del patrimonio musicale, operistico e sacro, del Settecento napoletano.

Nel futuro dell'orchestra si profilano ora esperienze internazionali di rilievo come l'invito al Musikverein di Vienna.

ORGANICO CONGIUNTO

violini primi

Luisa Bellitto* (*spalla*)
Hena Esteban William
Chiquito
Veronica Pisani*
Federico Bresciani
Antoaneta Arpasanu*
Alessandro Cosentino
Giulia Bellingeri*
Stefano Delle Donne
Federico Galieni*
Olga Kuzma
Keti Ikonomi*
Filippo Di Maggio
Maria Saveria Mastromatteo*
Costanza Scanavini
Camilla Mazzanti*
Alessandro Clerici
Riccardo Patrone*
Valentino Antonio Marongiu
Stefano Rimoldi*
Simone Miceli

violini secondi

Francesca Sgobba* (*prima parte*)
Giacomo Vai
Doriana De Rosa*
Vanessa Di Cintio
Elena Bassi*
Roberto Terranova
Emelianenko Olessia*
Francesca Cicolecchia
Federica Fersini*
Donata Piazza
Lorenzo Maccaferri*
Marina Raimondi
Elisa Mancini*
Elisa Tremamunno
Davide Mazzamuto*
Elena Imparato
Giuseppe Sangeniti
Marco Scicli

virole

Paolo Fumagalli* (*prima parte*)
Margherita Sarchini

Antonio Buono*
Francesca Piccioni
Claudia Brancaccio*
Emiliano Travasino
Nazzarena Catelli*
Valentina Cattaneo
Tiziano Petronio*
Elettra Ballerini
Luca Pirondini*
Ianina Elena Puscasu
Silvia Vannucci*
Chiara Scopelliti
Francesca Zappa
Chiara Murzi

violoncelli

Massimiliano Martinelli*
(*prima parte*)
Wiktór Jasman
Misael Lacasta*
Niccolò Curradi
Rahia Angela Awalom*
Irina Solinas
Daniele Fiori*
Simone Centauro
Fulvia Mancini*
Angelo Zupi Castagno
Maria Cristina Mazza*
Martina Benifei
Lisa Pizzamiglio*
Stefano Sabattini*

contrabbassi

Antonio Mercurio* (*prima parte*)
Marco Martelli
Giovanni Scorcioni*
Lamberto Nigro
Marco Cuciniello*
Margherita Castellani
Matteo Nasini*
Valeria Liva
Alessandro Paolini*
Vincenzo Corsi
Fabio Sacconi*
Davide Bertolini
Pier Giorgio Antonio Carbone

flauti

Sonia Formenti* (*prima parte*)
Giuseppe Di Liddo

ottavino

Manuela Romanelli

oboi

Marco Ciampa (*prima parte*)
Angelo Principessa (*prima parte*)
Vittoria Palumbo*

corno inglese

Francesca Alleva*

clarinetti

Andrea Rum* (*prima parte*)
Fabio Lo Curto*

clarinetto piccolo

Angela Longo

fagotti

Corrado Barbieri* (*prima parte*)
Daniele Floris
Martina Lando*
Riccardo Papa

corni

Francesca Bonazzoli*
(*prima parte*)
Massimo Marconi
Michele Giorgini*
Frederic Gnuffi*
Davide Citera

trombe

Luigi Daniele Cantafio
(*prima parte*)
Eugenio Tinnirello*

cornette

Nicola Martelli (*prima parte*)
Loris Cardullo

tromboni

Gianluca Tortora* (*prima parte*)

Rodolfo Bonfilio*

Francesco Parini*

tuba

Francesco Lucchino*
(*prima parte*)
Antonio Coschina*

timpani

Biagio Zoli* (*prima parte*)
Francesca Boccacci

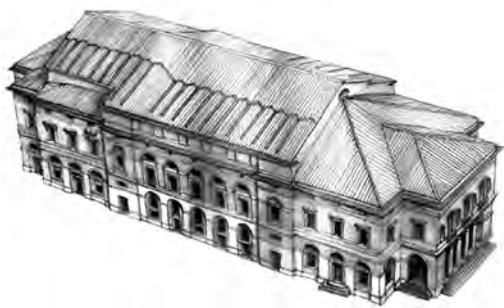
percussioni

Antonio Somma*
Lisa Bartolini*
Federico Bottero
Giovanni Franco

arpa

Laura Di Monaco* (*prima parte*)
Dabba Awalom*
Annalisa De Santis*
Micol Picchioni*

* Orchestra Giovanile
"Luigi Cherubini"



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 maggiori 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

programma di sala a cura di
Susanna Venturi

coordinamento editoriale e grafica
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

in copertina
un'immagine di Ezio Antonelli per Ravenna Festival 2007

stampa
Grafiche Morandi, Fusignano