

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



Chiostrì della Biblioteca Classense
sabato 30 giugno 2007, ore 21.30

in collaborazione con
le "Serate Musicali" di Milano

Andrea Bacchetti

pianoforte

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
CONTSHIP 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*
 Viglienzone Adriatica, *Ravenna*

Johann Sebastian Bach

(1685-1750)

Suite inglese n. 5 in mi minore

BWV 810

Prélude

Allemande

Courante

Sarabande

Passepied I (en Rondeau)

Passepied II

Gigue

Suite inglese n. 4 in fa maggiore

BWV 809

Prélude

Allemande

Courante

Sarabande

Menuet I

Menuet II

Gigue

Luciano Berio

(1925-2003)

4 Encores pour piano

Wasserklavier

Erdenklavier

Luftklavier

Feuerklavier

Johann Sebastian Bach
Suite francese n. 5 in sol maggiore

BWV 816

Allemande

Courante

Sarabande

Gavotte

Bourrée

Loure

Gigue

Suite francese n. 4 in mi bemolle maggiore

BWV 815

Allemande

Courante

Sarabande

Menuet

Gavotte

Air

Gigue



Luciano Berio a Ravenna Festival nel 1992.

Polifonia di azioni

Mi sembra talvolta che ascoltare un concerto sia come essere penetrati e invasi dalla musica e ho la sensazione di un vuoto finalmente colmato.

Luciano Berio

Nell'opera clavicembalistica di Johann Sebastian Bach confluiscono stili, atteggiamenti e formule espressive del primo cinquantennio del Settecento: una tendenza stilizzatrice e uniformatrice con cui il clavicembalo giunge all'apice e all'epilogo della sua evoluzione. Attraverso la musica per tastiera Bach apprese l'arte della composizione, e la impiegò a fini didattici. Heinrich Nikolaus Gerber, organista e compositore, allievo di Bach a Lipsia, lasciò un resoconto del metodo didattico del maestro: proponeva la più ampia varietà di composizioni, assieme ai presupposti tecnici per la loro esecuzione, in maniera molto graduale, ed era solito principiare con le *Invenzioni* e le *Suites francesi ed inglesi*, per concludere il corso con il *Clavicembalo ben temperato*. Questo "canone" di opere ascrivibili al decennio 1715-25 costituisce il cuore della musica per tastiera bachiana.

Il compositore tedesco, attento alle qualità idiomatiche dei singoli strumenti, è forse il primo a sfruttare appieno la possibilità di trasferire sullo strumento a tastiera la scrittura, le tecniche compositive, le tipologie formali, le sonorità della musica orchestrale del suo tempo. E mentre da un lato si cimenta con le forme canoniche della tradizione tedesca (la fuga, il corale, la toccata), dall'altro mostra sia di saper compendiare sulle tastiere il concerto barocco o l'*ouverture* alla francese, sia di arricchire di nuova *humus* la *suite* di danze. La struttura della *suite* bachiana è quella ereditata dalla tradizione strumentale, costituita da quattro danze usualmente denominate *allemande*, *courante*, *sarabande* e *gigue*, danze stilizzate, che hanno perduto l'originaria destinazione coreutica, ma non le caratteristiche peculiari delle diverse tipologie di ballo. Prima della *gigue* conclusiva sono inserite le cosiddette *Galanterien*, tutte di derivazione francese: *bourrées*, *gavottes*, *menuets*, *passepieds*, ecc.

L'appellativo di *francesi*, dato alle *Suites* (BWV 812-817) composte in un arco di tempo che va circoscritto agli anni

1722-25 circa – desunto con tutta probabilità dalle intitolazioni, tutte in francese, delle varie danze che le costituiscono –, non ha riscontro alcuno nei documenti dell'epoca, ma è stato introdotto per un'esigenza pratica di individuazione delle numerose composizioni nello *stylus choraicus*: *Suites francesi*, *Suites inglesi* e *Partite* (tedesche). A dispetto di tale qualifica “geografica”, lo stile francese, asserito chiaramente nelle danze intermedie e in molti tratti delle danze canoniche (tutte bipartite con ritornello) si coniuga elegantemente con i moduli italiani: le *courantes* delle *Suites* qui proposte, tra le altre, sono d'impronta italiana, così come gli *airs* e in genere i brani d'impianto fortemente melodico. La raccolta, ove le istanze melodiche prevalgono su quelle rigorosamente contrappuntistiche, risponde compiutamente alle esigenze della *Hausmusik*, destinata con più probabilità alla tenue sonorità del clavicordo.

Ugualmente irrisolta è la questione dell'intestazione delle *Suites inglesi* (BWV 806-811), composte tra gli ultimi anni trascorsi a Weimar ed i primi a Köthen, opere che riflettono un'architettura più omogenea ed unitaria, maggiori dimensioni e più alte aspirazioni, di cui i *préludes* posti in apertura (forse composti in epoca posteriore alle danze) rappresentano soltanto l'aspetto più vistoso. In essi va ravvisato indubbiamente il tratto caratteristico e prominente delle *Suites inglesi*, che conferisce a queste opere una dimensione grandiosa. Vi si riconosce la struttura formale del concerto nello stile italiano: quasi sempre in stile fugato, e con la ripetizione della prima parte, il *prélude* intende rievocare sulla tastiera del clavicembalo un primo tempo di “concerto grosso” barocco, con la sua alternanza di *tutti* e *solì*: tale intento sarà compiuto nel *Concerto italiano*, per il quale si prescrivono esplicitamente le due tastiere. L'esecuzione pianistica supplisce alla mancanza di una doppia tastiera, con gli scarti dinamici consentiti allo strumento moderno. L'esteso preludio della quarta *Suite inglese*, che presenta una struttura tripartita, reca nella sezione centrale passi “solistici” del tutto analoghi alla cadenza cembalistica del *Quinto Concerto Brandeburghese*.

Le danze che seguono sono tutte manifestamente di gusto francese: traccia di ciò sono indubbiamente la lussureggiante ornamentazione, e la specifica prescrizione di *dou-*

bles, ripetizioni ulteriormente fiorite. Le *courantes* sono composte nella tipica scansione metrica di stampo francese. Le *sarabandes* costituiscono il momento lirico; le *gigues* quello dell'enfasi contrappuntistica e virtuosistica. La successione regolare è interrotta da coppie di danze omologhe: nella quarta *suite* due *menuet*, nella quinta due *passepied*. La seconda danza di ciascuna coppia è composta in una diversa tonalità (la relativa della tonalità d'impianto) ed impiega generalmente una tessitura più densa. L'esecuzione proposta da Andrea Bacchetti, il quale si è sempre distinto per il minuzioso lavoro sul timbro e per l'approccio assolutamente analitico che gli consente di mettere in risalto il contrappunto, ma anche di indulgere nell'intima cantabilità bachiana, muove dal presupposto che "suonare una musica che non è stata pensata sul pianoforte richiede maggiori risorse interiori e sentimentali. Ho una visione rigorosa, ma libera, non rigida. Sul pianoforte c'è il pedale e io lo uso". Bacchetti, si è detto, interpreta Bach con sensibilità novecentesca, "pensando a Berio": egli avrebbe "nel proprio DNA il linguaggio contemporaneo (Berio spese parole di elogio per il pianista genovese, eleggendolo a interprete di livello assoluto della propria musica). Un linguaggio che guida come un cannocchiale rovesciato l'approccio di Bacchetti a tutto quanto va a ritroso, musicalmente parlando... interpretazione nitida e rigorosa... senza mai eccedere, senza nulla di gratuito" («Amadeus», maggio 2006). Quel cannocchiale è ben accomodato quando si tratta di affrontare il repertorio contemporaneo, ottenendo una visione a tutto tondo del passato musicale che ci appartiene. Un senso della storia che invero lo stesso Luciano Berio ritenne fondamentale per il responsabile, consapevole, assennato operare dell'artista: "Non c'è dubbio che noi ci portiamo sempre appresso delle premesse, una massa di esperienze... e, quindi, una virtualità di scelte nel rumore della storia che sempre ci accompagna. E noi possiamo dare un senso a questo rumore solo a patto di saperlo filtrare, solo a patto di saperci prendere delle responsabilità, selezionando consapevolmente questa o quell'altra cosa... Fuor di metafora, c'è sempre, predisposto per noi, un rumore di storia e di esperienze musicali, una virtualità di scelte, dai quali noi continuiamo a estrarre, precisandoli e anche

trasformandoli, funzioni e processi musicali”.

Dopo la grande stagione romantica, il pianoforte non ha goduto di grande fortuna presso i compositori d’oggi. La produzione pianistica di Luciano Berio percorre tutto lo straordinario arco creativo del compositore genovese, dal 1947 (*Piccola Suite*) al 2001 (la *Sonata*): il pianoforte è stato per Berio l’oggetto di una ricerca espressiva e di una sperimentazione timbrica del tutto originali. Accanto a lui vanno senz’altro ricordati Boulez, Ligeti, Stockhausen, Messaen, Donatoni, Sciarrino; altri compositori contemporanei ritengono invece esaurite le possibilità dello strumento cardine della musica da camera ottocentesca.

Berio aveva ereditato l’amore per il pianoforte e per gli strumenti a tastiera dal nonno Adolfo, suo primo insegnante di armonia: “Era un formidabile organista e in chiesa, durante l’Offertorio della Messa, suonava spavalidamente esilaranti *ouvertures* di Rossini e fragorose fantasie operistiche... Ha vissuto a Oneglia per 95 anni, senza mai viaggiare. Questo non gli ha impedito di scrivere valzer, polche e mazurche (per pianoforte a 4 mani) dedicate a principesse austriache e a regine svedesi... il giorno del suo compleanno io e mia cugina pianista lo facevamo felice suonandogli quelle mazurche e quei valzer”. Luciano esordì come pianista, ma dovette interrompere gli studi giovanissimo a causa di un infortunio alla mano: si dedicò allora alla composizione al Conservatorio di Milano, sotto la guida di Ghedini e Paribeni. La *Petite Suite* (1947), lavoro ispirato alla tradizione, in cui si sono voluti scorgere influssi di Ravel, Prokofiev e del cosiddetto Neoclassicismo, è la prima opera per pianoforte solo. L’applicazione della tecnica seriale al pianoforte avrà luogo con le *Cinque variazioni* (1953), ove trapela invero quell’ispirazione lirica che, assieme alla singolare capacità di assimilazione, costituisce uno dei tratti peculiari della personalità compositiva di Berio. Al 1965 risale la *Sequenza IV*, considerata dall’autore “un viaggio di esplorazione attraverso le ragioni sconosciute e conosciute del colore e dell’articolazione strumentali. Due ‘sequenze’ armoniche indipendenti si sviluppano simultaneamente e a volte si interpenetrano: una reale, affidata alla tastiera, e l’altra in un certo senso ‘virtuale’, affidata al pedale”. Elemento portante delle composizioni per pianoforte a

seguire è proprio l'impiego dei pedali, volto ad ottenere molteplici piani sonori e dunque altrettanti piani d'ascolto: così in *Rounds* (1967) e nei sei *Encores*, serie di miniature per pianoforte composte tra il '65 ed il '90 – le prime quattro costituiscono a loro volta una sorta di “ciclo degli elementi” (acqua, terra, aria e fuoco). Le opere per pianoforte solo di Berio sono tutte molto complesse. Una delle principali difficoltà è data dalla coesistenza di molteplici tecniche musicali: nelle parole dello stesso Berio, “una polifonia di azioni” che generano una pluralità di opposizioni binarie. “Agire musicalmente per me vuol dire rendere complementari, armonizzare, i termini di un'opposizione o di un insieme di opposizioni, renderli cioè concreti. Il rapporto fra sfera pratica e sfera spirituale nella musica è ovvio... Ma questa sfera pratica e questa sfera spirituale sono a loro volta abitate da innumerevoli opposizioni... che non sono tanto l'emanazione di una metodologia... ma, piuttosto, di una realtà storica, tecnica, culturale, sociale ed espressiva della musica. Musica per me è riempire di senso il percorso fra i diversi termini di un'opposizione e fra opposizioni diverse, inventar loro una relazione... Fare in modo, insomma, che gli elementi delle opposizioni diventino una stessa, medesima cosa. A me interessa collocare quegli elementi in zone sempre più lontane fra loro, così lontane che la ricerca di una complementarità e di un'unità fra gli elementi diventa una operazione molto pericolosa e complessa... Tra quei punti lontani... può accadere che ci passi in mezzo l'intera storia della musica e, a meno di non far finta di nulla e di mettere la testa sotto la sabbia, questo implica un continuo movimento di prospettive che può far anche smarrire per un momento il senso della rotta... anche nelle nostre orecchie la storia non è mai ferma”.

Wasserklavier, primo, in ordine cronologico, degli *Encores*, è tutto basato sulle dualità ritmiche. Composto dopo una conversazione tra amici, a New York, a proposito dell'interpretazione dell'*Intermezzo in si minore* di Brahms e della *Fantasia in fa minore* per pianoforte a quattro mani di Schubert, l'opera mette dunque in gioco il rapporto con la storia della musica, tanto caro a Berio. La tonalità di fa minore risulta ben affermata. Da suonarsi “teneramente e lontano”, “sempre legatissimo”, “*ppp* sempre e

lontano”, “sempre una corda, pedale a piacere”, *Wasserklavier* si apre con un movimento quasi di barcarola (l’elemento racchiuso nel titolo del brano è l’acqua). Ma il compositore interrompe presto il regolare flusso del cullante metro ternario, attraverso la graduale giustapposizione dei tempi binario e ternario. La sensazione di stabilità è peraltro assicurata dall’insistenza sulla nota *fa* al basso: in virtù della sua ripetizione, sebbene abbiano luogo cambiamenti di registro, l’altezza *fa* fornisce alla composizione una forza stabilizzatrice. Berio ritarda la risoluzione finale di *fa* minore fino all’ultima battuta, generando, con gli strumenti del tradizionale sistema tonale, una forte tensione armonica. In *Erdenklavier* (1969) – sottotitolo: “pastorale” – il compositore si concentra su altezze, dinamica ed effetti del pedale: il brano utilizza un ambito limitatissimo del pianoforte (due sole ottave) ed è imperniato sulla presentazione dei dodici suoni della scala cromatica, a partire da un piccolo gruppo di cinque note che vengono a costituire una sorta di orizzonte sonoro, di “involucro armonico” (Osmond-Smith), il quale attira a sé tutte le altre altezze, subordinate alla sonorità complessiva dell’opera. Attraverso un minuzioso impiego del pedale, alcune note vengono prolungate “fino alla successiva, uguale nota”: l’autore precisa che “salvo indicazione contraria... le note grandi vanno suonate *ff*, le note piccole *pp*” e che “il movimento del pedale deve essere regolare e costante”. La varietà sonora è assicurata modificando l’enfasi dinamica e i raggruppamenti ritmici. L’autore non impiega la tradizionale scansione in battute – si limita a prescrivere un’indicazione metronomica –, salvo poi assegnare una durata ritmica non solo ai suoni, ma anche al pedale. *Luftklavier* (1985) e *Feuerklavier* (1989) nascono dai materiali dello straordinario *Concerto per due pianoforti* (1972-73) e di *Points on the curve to find* (1974, che a sua volta darà luogo, nel 1988, a *Echoing curves*). Il primo frammento è tutto basato su di un semplice ostinato; il secondo, che pone in azione tutti e tre i pedali, prescrivendo un’utilizzo “*random*” del pedale tonale, rivela un intento illustrativo: le rapide figurazioni di tremolo intendono forse evocare gli evanescenti movimenti della fiamma. Al “ciclo degli elementi” si aggiunsero nel ’90 *Brin* (in francese “filo d’erba”, “fuscel-

lo”, ma anche “pezzettino”), – anch’esso, privo di suddivisione in battute, mira ad esplorare un campo definito di altezze, da eseguirsi “*doux et immobile*” – e *Leaf* (dello stesso anno), che rivisita alcune pagine della *Sequenza IV*, mettendo però sullo sfondo un solo accordo, sostenuto dal pedale dall’inizio alla fine ed interpolato da accordi staccati d’ambito più acuto.

I sei *Encores*, per quanto fugaci nella loro brevità, rivelano la profonda preoccupazione di Berio per il timbro strumentale e per l’unità e l’equilibrio strutturale, conseguiti mediante la lieve alterazione di uno o più parametri. Berio riteneva imprescindibile il rapporto con gli interpreti delle sue composizioni: com’è noto, le *Sequenze* sono composizioni per strumento solo pensate ciascuna per un grande interprete. Comporre avendo in mente un virtuoso “non ha altro valore oggi, che quello di sancire un accordo particolare tra compositore e interprete, testimonianza di un rapporto umano”. Tale fu anche il legame tra Luciano Berio e Andrea Bacchetti: “Berio è stato il mio maestro. Mi ha insegnato ad essere mostruosamente severo con me stesso. A lui devo il senso della disciplina, l’oggettività del testo, e mi ha influenzato nelle scelte del repertorio” ebbe a dichiarare il giovane pianista. E ancora: “Dopo anni di studio matto, disperatissimo e confortato con molto orgoglio proprio dai versi di Leopardi, sono rimasto senza parole di fronte a quest’uomo capace di fare mille cose, di vivere intensamente cento vite fatte di musica, di politica, d’amore”. Si conobbero nel 1989 a Salisburgo: Bacchetti aveva solo dodici anni. Nel 1996 il giovane pianista eseguì per la prima volta gli *Encores*: “Il compositore trovò l’esecuzione troppo romantica, non sufficientemente aggressiva ed effettistica. Nei giorni successivi fui invitato nel suo studio fiorentino; sotto la sua guida continuai ad esplorare il nuovo mondo dello sperimentalismo avanguardistico... Uno stile esecutivo privo di fraseggio, nessuna libertà, distacco, emozioni cercate e trovate nell’immobilità, ossia freddezza ed impassibilità di fronte alla linea musicale, che diventa ‘moderna’ in quanto priva di espressione. Un tocco ironico ed aggressivo, tentativo di trasformare il pianoforte in una tastiera elettronica, in un sintetizzatore”.

Barbara Cipollone

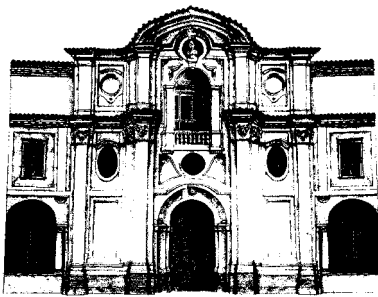


ANDREA BACCHETTI

Talento precoce, giovanissimo ha incontrato e raccolto i consigli di artisti quali Karajan, Berio, Horszowsky, Siciliani e Magaloff. Diplomato “Master” all’Accademia di Imola con Franco Scala, ha debuttato a 11 anni alla Sala Verdi di Milano con i Solisti Veneti diretti da Claudio Scimone. Da allora ha partecipato a festival quali Lucerna, Salisburgo, Santander, Antibes, Badworishofen, Husum, Menorca, Zermatt, La Coruña, Torino, Pesaro, Vicenza, Ravello, Bologna, Ravenna, Macerata, Belgrado, Lugano, Salamanca, Brescia e Bergamo, Sorrento, Sermoneta, Camerino, Cervo, ecc. e ha tenuto più volte concerti in centri musicali come Berlino (Konzerthaus), Parigi (Salle Pleyel, Salle Gaveu-Piano 4****), Roma (I.U.C., Accademia Filarmonica Romana, Parco della Musica, Teatro Ghione), Mosca (The Moscow State Philharmonic Society - Rachmaninoff Saal), Praga (Rudolfinum Dvořák Hall), Madrid (Auditorium National - ciclo di Scherzo, Teatro Monumental), Buenos Aires (Teatro Coliseo), San Paolo (Mozarteum Brasileiro, Teatro Rubinstein - Concertos

Bank Boston Hebraica), Berna (Zentrum Paul Klee), Bucarest (Ateneul Roman), Milano (Serate Musicali - Sala Verdi e Teatro Dal Verme, Teatro alla Scala), Giappone (Esposizione Universale Aichi) con orchestre di rilievo internazionale (Festival Strings Lucerne, Camerata Salzburg, Prague Chamber Orchestra, Filarmonica della Scala, Orfve - Madrid, Onba - Bordeaux, Filarmonica delle Nazioni - Amburgo, Filarmoniche di Nizza e Cannes, Filarmonica Enesco - Bucarest, Orchestra della Radiotelevisione di Lubiana, MDR Sinfonieorchester Leipzig, Sinfonica dell'Asturia-Oviedo, Sinfonica di Castilla y Leon - Valladolid, Filarmonica della Lettonia - Riga, European Union Chamber Orchestra, Filarmonica Slesiana-Katovice, Sinfonica Francese-Parigi, ecc.) sotto la guida di direttori quali Baumgartner, Borgonovo, Bellugi, Bender, Boccadoro, Ceccato, Lombard, Justus Frantz, Lu Ja, Maag, Nanut, Pelivhanian, Petitgirard, Valdes, Venzago, Zedda, Zuccarini. Suona in duo con Rocco Filippini. In Italia è regolarmente ospite delle maggiori associazioni concertistiche e delle più importanti istituzioni concertistico-orchestrali ed enti lirici. Dal 1998 è ospite regolare delle Serate Musicali di Milano. La Giuria del Concorso Micheli 2001, presieduta da Luciano Berio, gli ha assegnato all'unanimità il Premio Speciale della Fondazione Gulbenkian per la migliore esecuzione del brano contemporaneo. Il cd Decca *Berio Piano Works*, particolarmente apprezzato dal compositore, è stato pluripremiato dalle maggiori riviste e dalla stampa specializzata: tra i riconoscimenti, la nomination al Premio Amadeus 2005 e le 5 stelle di Musica, ed è ormai unanimemente considerato una preziosa interpretazione di riferimento di questo repertorio. Numerosi i concerti in ricordo del "Maestro" (Milano Ensemble Intercontemporain e P. Boulez, ecc.). Il cofanetto Decca con l'integrale delle Suite Inglesi di Bach, segnalato con giudizi particolarmente positivi da Specchio della Stampa, Il Sole 24 Ore, il Giornale, Il Corriere della Sera, ha raccolto consensi entusiastici dalle maggiori riviste specializzate e la massima votazione dell'importante rivista americana ClassicsToday, e conferma l'estro, il rigore e l'originalità del suo pianismo; come il dvd con la monografia sulle *Variazioni Goldberg* di Bach trasmessa da Sky Classica e

di prossima pubblicazione per Arthaus. Il recentissimo Sacd con l'integrale delle 6 Sonate di Cherubini (Rca Red Seal Sony/Bmg) ha appena ottenuto le 5 stelle di Musica. Inoltre ha inciso, con altrettanto successo, l'opera essenziale per pianoforte e orchestra di Mendelssohn con la Prague Chamber Orchestra (Arts), pubblicata da Amadeus; concerti di Mozart con i Festival Strings Lucerne e Rudolph Baumgartner (Gallo), con i Pomeriggi Musicali e Anonello Manacorda (Bottega Discantica). Fra i successi raccolti negli ultimi mesi si ricordano quelli al Carlo Felice di Genova, al Gewandthaus di Lipsia, al Konzerthaus di Berlino, al Teatro Real di Madrid. Fra i prossimi appuntamenti, il concerto a Milano con i Pomeriggi Musicali; nel nuovo Auditorium di Valladolid; al Festival di Bellinzona (Rtsi). Concerti con Prazak Quartet, Il Quartetto della Scala, la Cappella Istropolitana ed il Quartetto Isaye.



Biblioteca Classense

La Biblioteca Classense deriva il proprio nome da Classe dove, presso la basilica di Sant'Apollinare, sorgeva il monastero dei Camaldolesi (ramo dell'ordine benedettino) della cui biblioteca – una raccolta di testi sacri e profani di scarso interesse – si ha notizia fin dal 1230. Ma è solo nel 1515 – dopo il trasferimento in città – che nel monastero comincia a costituirsi una *libreria*, di interesse bibliografico e consistenza peraltro ancora trascurabili; essa era infatti finalizzata pressoché esclusivamente all'educazione dei monaci, come si può evincere dall'esame del più antico inventario rinvenuto (risalente al 1568), che enumera una sessantina di opere dei secoli XV e XVI, tutte (se si escludono due volumi di Apuleio e Stazio) di argomento teologico – religioso.

Dal primo nucleo della fabbrica, destinata nei secoli successivi a notevoli ampliamenti, fa parte il primo chiostro, il cui lato senza colonne è quasi interamente occupato dalla bella facciata barocca di Giuseppe Antonio Soratini (1682-1762) – architetto e monaco camaldolese – con un grande arco, un'ampia finestra balconata e, in alto, in una piccola nicchia, il busto di San Romualdo, il fondatore dell'eremo di Camaldoli. All'interno è notevole, a pianterreno, il refettorio dei monaci detto comunemente *Sala Dantesca* perché vi si svolge abitualmente, dal 1921, il ciclo annuale delle *Lecturae Dantis*.

Preceduto da un vestibolo con ai lati due telamoni del XVI secolo e due lavabo (pure cinquecenteschi) sormontati dalle piccole statue di S. Benedetto e S. Romualdo, il refettorio – al quale si accede attraverso una porta splendidamente intagliata nel 1581 da Marco Peruzzi – presenta all'interno i pregevoli stalli intagliati sempre dal Peruzzi, il pergamo rifatto nel 1781 da Agostino Gessi, gli affreschi del soffitto, opera di allievi di Luca Longhi (1507-1590) e, soprattutto, sulla parete di fondo, il grande dipinto del Longhi (purtroppo danneggiato nella parte inferiore dall'inondazione del 1636) raffigurante le Nozze di Cana, penultima opera del pittore ravennate.

Il resto dell'edificio è successivo: il secondo chiostro, più ampio e luminoso del primo, venne edificato tra il 1611 e il 1620 su progetto dell'architetto toscano Giulio Morelli e reca al centro una cisterna realizzata nei primi del '700 da Domenico Barbiani.

Inizia in questo periodo l'ampliamento della fabbrica, che l'accresciuta consistenza del patrimonio bibliografico rispetto alla prima *libreria* monastica rendeva improrogabile: tale ampliamento culmina, all'inizio del '700, con l'edificazione, su progetto di Soratini, dell'*Aula Magna*; essa, nonostante l'ammonimento di origine senechiana contro l'esteriorità posto ad epigrafe dell'ingresso (*In studium non in spectaculum*) colpisce immediatamente per la sua armoniosa eleganza, che ne fa un vero gioiello dell'arte barocca.

Il principale artefice del decollo culturale del monastero e dell'enorme sviluppo della *libreria* – anzi il suo vero fondatore – fu l'abate Pietro Canneti (1659-1730). Uomo di vastissima erudizione, fu in rapporti di amicizia con i più importanti intellettuali del tempo (basti citare Ludovico Antonio Muratori e Antonio Magliabechi), partecipe attivo, come membro dell'Accademia dei Concordi (rinata nel 1684 all'interno del monastero di Classe) del rinnovamento letterario dalla fine del '600, fu filologo di rara penetrazione (sono noti soprattutto i suoi studi sul *Quadriregio* di Federico Frezzi) ma, soprattutto, bibliofilo di acume ed esperienza davvero straordinari: a suo merito va infatti ascritto l'acquisto alla Classense di opere di pregio che trasformarono una raccolta libraria di modesta consistenza in una grande realtà bibliografica, vanto e punto di riferimento fondamentale per la vita culturale della città.

L'incremento del patrimonio bibliografico continuò anche dopo la morte di Canneti e determinò un ulteriore ampliamento della fabbrica: tra il 1764 e il 1782 infatti i monaci camaldolesi edificarono, in una sopraelevazione oltre l'Aula Magna, altre tre sale di cui la maggiore (la Sala delle Scienze, così detta perché destinata ad ospitare i volumi scientifici), disegnata da Camillo Morigia (1743-1795), venne magnificamente ornata di scaffali e stucchi; il dipinto sul soffitto e del pittore siciliano Mariano Rossi (1731-1807) e raffigura la *Fama che guida la Virtù alla Gloria mostrandole il tempio dell'Eternità*: in essa si trovano anche due mappamondi del cosmografo settecentesco Vincenzo Coronelli (1650-1718).

L'ultima fase di ingrandimento dell'edificio cessò nel 1797 con l'elevazione di tutto il lato sud-ovest e l'aggiunta di altre sale atte ad accogliere l'ormai imponente patrimonio bibliografico. Alla soppressione napoleonica dei monasteri dell'anno successivo, il complesso monumentale venne assegnato al Municipio; dal 1803 la Biblioteca divenne istituzione comunale e raccolse tutti i fondi librari appartenenti agli altri conventi soppressi della città.

coordinamento editoriale e grafica
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

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

stampa
Grafiche Morandi, Fusignano