



RAVENNA FESTIVAL

2016

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

direttore

Riccardo Muti





**Orchestra Giovanile
Luigi Cherubini**

direttore

Riccardo Muti

Palazzo Mauro de André
4 giugno, ore 21



Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica Italiana

con il patrocinio di

Senato della Repubblica
Camera dei Deputati
Presidenza del Consiglio dei Ministri
Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Ministero degli Affari Esteri

con il sostegno di



Comune di Ravenna



con il contributo di



Comune di Forlì



Comune di Comacchio



Comune di Russi



Koichi Suzuki
Hormoz Vasfi

partner principale



si ringraziano



Ambasciata del Sudafrica



Associazione Amici di Ravenna Festival

Apt Servizi Emilia Romagna
Autorità Portuale di Ravenna
BPER Banca
Cassa dei Risparmi di Forlì e della Romagna
Cassa di Risparmio di Ravenna
Classica HD
Cmc Ravenna
Cna Ravenna
Comune di Comacchio
Comune di Forlì
Comune di Ravenna
Comune di Russi
Confartigianato Ravenna
Confindustria Ravenna
COOP Alleanza 3.0
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
Eni
Federazione Cooperative Provincia di Ravenna
Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Gruppo Hera
Gruppo Mediaset Publitalia '80
Hormoz Vasfi
ITway
Koichi Suzuki
Legacoop Romagna
Micoperi
Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo
Mirabilandia
Poderi dal Nespole
PubbliSOLE
Publimedia Italia
Quotidiano Nazionale
Rai Uno
Rai Radio Tre
Reclam
Regione Emilia Romagna
Romagna Acque Società delle Fonti
Sapir
Setteserequi
Sigma 4
SVA Dakar Concessionaria Jaguar
Unicredit
Unipol Banca
UnipolSai Assicurazioni
Venini



Antonio e Gian Luca Bandini, *Ravenna*
Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*
Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*
Mario e Giorgia Boccaccini, *Ravenna*
Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*
Margherita Cassis Faraone, *Udine*
Gluco e Egle Cavassini, *Ravenna*
Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*
Ludovica D'Albertis Spalletti, *Ravenna*
Marisa Dalla Valle, *Milano*
Letizia De Rubertis e Giuseppe Scarano, *Ravenna*
Ada Elmi e Marta Bulgarelli, *Bologna*
Rosa Errani e Manuela Mazzavillani, *Ravenna*
Dario e Roberta Fabbri, *Ravenna*
Gioia Falck Marchi, *Firenze*
Gian Giacomo e Liliana Faverio, *Milano*
Paolo e Franca Fignagnani, *Bologna*
Luigi e Chiara Francesconi, *Ravenna*
Giovanni Frezzotti, *Jesi*
Idina Gardini, *Ravenna*
Stefano e Silvana Golinelli, *Bologna*
Lina e Adriano Maestri, *Ravenna*
Silvia Malagola e Paola Montanari, *Milano*
Franca Manetti, *Ravenna*
Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*
Manfred Mautner von Markhof, *Vienna*
Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, *Ravenna*
Gianna Pasini, *Ravenna*
Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Carlo e Silvana Poverini, *Ravenna*
Paolo e Aldo Rametta, *Ravenna*
Stelio e Grazia Ronchi, *Ravenna*
Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
Giovanni e Graziella Salami, *Lavezzola*
Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*
Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*
Roberto e Filippo Scaioli, *Ravenna*
Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
Leonardo Spadoni, *Ravenna*
Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
Paolino e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Thomas e Inge Tretter, *Monaco di Baviera*
Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*
Maria Luisa Vaccari, *Ferrara*
Roberto e Piera Valducci, *Savignano sul Rubicone*
Gerardo Veronesi, *Bologna*
Luca e Riccardo Vitiello, *Ravenna*

Presidente
Gian Giacomo Faverio

Vice Presidenti
Leonardo Spadoni
Maria Luisa Vaccari

Paolo Fignagnani
Giuliano Gamberini
Maria Cristina Mazzavillani Muti
Giuseppe Poggiali
Eraldo Scarano

Segretario
Pino Ronchi

Aziende sostenitrici
Alma Petroli, *Ravenna*
CMC, *Ravenna*
Consorzio Cooperative Costruzioni,
Bologna
Credito Cooperativo Ravennate e
Imolese
FBS, *Milano*
FINAGRO, *Milano*
Kremslehner Alberghi e Ristoranti,
Vienna
L.N.T., *Ravenna*
Rosetti Marino, *Ravenna*
SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*
Terme di Punta Marina, *Ravenna*
Tozzi Green, *Ravenna*



Direzione artistica
Cristina Mazzavillani Muti
Franco Masotti
Angelo Nicastro

Fondazione Ravenna Manifestazioni

Soci
Comune di Ravenna
Regione Emilia-Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Confindustria Ravenna
Confcommercio Ravenna
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Archidiocesi di Ravenna-Cervia
Fondazione Arturo Toscanini

Consiglio di Amministrazione
Presidente Fabrizio Matteucci
Vicepresidente Mario Salvagiani
Consiglieri
Ouidad Bakkali
Lanfranco Gualtieri
Davide Ranalli

Sovrintendente
Antonio De Rosa

Segretario generale
Marcello Natali

Responsabile amministrativo
Roberto Cimatti

Revisori dei conti
Giovanni Nonni
Mario Bacigalupo
Angelo Lo Rizzo



Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

direttore

Riccardo Muti

Ludwig van Beethoven

(1770-1827)

Ouverture “Coriolano” in do minore op. 62

Franz Schubert

(1797-1828)

Sinfonia n. 8 in si minore “Incompiuta” D 759

Allegro moderato

Andante con moto

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 5 in do minore op. 67

Allegro con brio

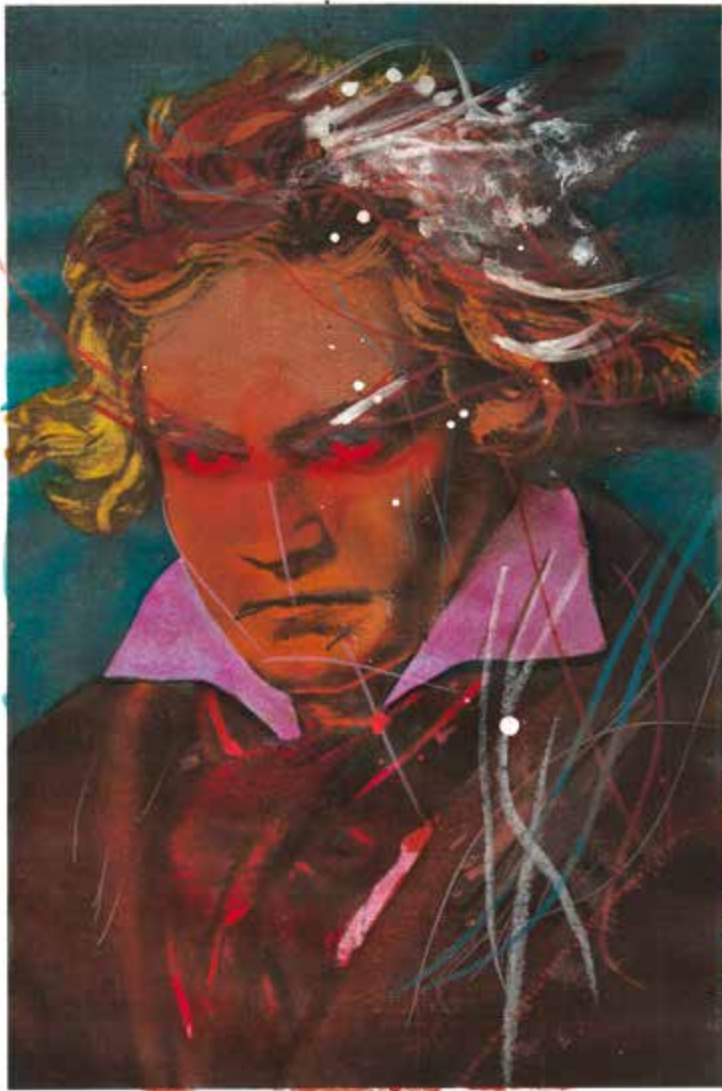
Andante con moto

Allegro

Allegro

Un teatro senza parole

di Guido Barbieri



Premessa. Non è una semplice silloge di opere celebri quella costruita, per il concerto di questa sera, da Riccardo Muti. Né una mera sequenza lineare, per quanto ordinata e ragionata, di tre capolavori riconosciuti della letteratura sinfonica ottocentesca. Sotto il cielo inconfondibilmente novecentesco del Pala de André sta per accadere qualche cosa di diverso e forse di imprevedibile. Proviamo per un istante a immaginare che i tre pezzi in programma, l'Ouverture *Coriolano* in do minore op. 62 di Ludwig van Beethoven, la Sinfonia n. 8 in si minore *Incompiuta* D759 di Franz Schubert e la Sinfonia n. 5 in do minore op. 67 di Beethoven non rappresentino tre universi musicali separati e distinti, ognuno dotato della propria genesi, della propria “fortuna” e della propria indiscutibile individualità: insomma, tre diverse “opere mondo” come le chiamerebbe Franco Moretti. Ma cerchiamo al contrario di “sentirli” istintivamente, come accade per altro nell’esperienza sensibile del concerto e forse anche nella mente di chi lo progetta, come un trittico unitario: tre diverse pale, ma, come accadeva nell’arte antica (Beato Angelico, Giovanni Bellini...), un’unica narrazione, un unico arco temporale, una sola, ampia campata architettonica. Insomma, una sola “opera mondo”.

Un dramma sinfonico. Se lo leggiamo usando questi occhiali allora il concerto di questa sera non appare come un concerto, ma acquista all’improvviso una forma diversa. Una forma che lo fa assomigliare a una sorta di inedito “dramma sinfonico” (nulla a che fare con le utopie wagneriane...) suddiviso però, canonicamente, nelle parti tradizionali del dramma teatrale: un prologo (il *Coriolano*), due atti (l’*Incompiuta* e la *Quinta*) e sei scene (i sei movimenti che contano, insieme, le due sinfonie). Uno sguardo reso legittimo, nel caso specifico, dalla solida e coesa base armonica che unisce tra loro le parti del polittico. La tonalità minore governa saldamente, innanzitutto, il “colore tonale” delle tre pale (o del prologo seguito dai due atti). E la loro successione, in secondo luogo, segue una cadenza armonica perfettamente simmetrica: dal do minore iniziale si passa, percorrendo la distanza minima (o massima...) di un semitono, al si minore e si ritorna infine al do minore d’impianto. Una simmetria che Northop Frye – il celebre critico letterario canadese – definirebbe “agghiacciante”. Nel senso di stupefacente, misteriosa, enigmatica, inquieta.

La libertà e il progresso sono il fine dell’arte come, del resto, della vita stessa. (Ludwig van Beethoven)



Giotto, **Trittico Stefaneschi**, tempera su tavola, 1330 ca.,
Pinacoteca - Musei Vaticani, Città del Vaticano.

Le vene del teatro. Può sembrare paradossale evocare le ragioni del dramma, e quindi, latamente, del teatro di fronte a tre pagine (e quali pagine...) che appartengono al più puro e squisito repertorio sinfonico. Eppure osservando da vicino, con la lente dell'entomologo e il microscopio del biologo, le tre creature scelte da Muti per l'incontro con i suoi "Cherubini" non è affatto difficile, anzi è quasi inevitabile, scorgere le profonde venature teatrali che scorrono sulla loro superficie strumentale. Non è certo una prima volta. Nell'itinerario di lungo corso della musica occidentale, al contrario, l'osmosi tra forme teatrali e forme strumentali è sempre stata particolarmente fertile: come non rinvenire nelle volute virtuosistiche del concerto barocco, ad esempio, il profilo degli sfrenati ornamenti vocali che facevano svettare i formidabili "da capo" dell'opera seria? E non è certo un caso che il divino Mozart, *au contraire*, ritagliasse le campiture formali delle sue arie "italiane" sulle architetture sonatistiche della coeva musica strumentale. Del resto come potrebbe essere diversamente? La civiltà musicale classica persegue costantemente l'ideale di innalzare l'arte dei suoni al rango, assai più nobile, del discorso retorico, l'unico alveo entro il quale si poteva manifestare l'esercizio del pensiero. Un disegno

di alto profilo dunque: che a realizzarlo fosse il suono degli strumenti oppure il suono delle parole era in fondo un dettaglio secondario.

Etica ed estetica. La compenetrazione tra suono strumentale e suono vocale o, meglio, tra la funzione etica del *musizieren* e quella dello *spielen* (dalla quale emerge in fondo l'antica distinzione dell'*ars oratoria* tra *inventio* e *actio*...) assume però lungo le scene del "dramma sinfonico" che va in scena questa sera una forza, una potenza, una capacità di persuasione del tutto inaudite. La ragione è contenuta, probabilmente, nella tensione etica, non meno che estetica, che percorre le tre pale del trittico. Come spiegano i maggiori pensatori musicali del Novecento, da Adorno a Dalhaus, il "dramma" che vive l'arte dei suoni nel passaggio tra classicismo e proto romanticismo è quello di essere al tempo stesso protagonista e testimone di una metamorfosi epocale. Proprio in questa cruciale era storica, la musica cerca infatti di affrancarsi dal suo status puramente acustico e sonoro, che l'ha sempre legata alla dimensione della "sensibilità", per guadagnare una posizione più elevata e diversa nella gerarchia delle arti: tenta cioè di acquisire lo statuto di una disciplina cognitiva in grado di interpretare, di conoscere, di modificare, in ultima analisi, la dimensione della realtà. La musica in altri termini si propone sempre più lucidamente come forza attiva di pensiero e non solo come passiva attività percettiva. Questo passaggio tra la dimensione della sensibilità a quella della conoscenza non avviene senza drammi, senza avanzamenti e arretramenti. E non c'è dubbio che Beethoven rappresenti la cerniera, a sua volta tragica e controversa, tra questi diversi stadi. In nessun altro compositore del suo tempo si manifesta la volontà (nitidissima in opere cardine come le *Variazioni Diabelli*, gli ultimi quartetti per archi, le tarde sonate pianistiche, la *Nona Sinfonia*) di concepire la musica come pensiero, come attività cognitiva immersa e profondamente calata nelle aporie della storia. Questa è dunque la trama, forse ancora acerba e non sviluppata, ma chiaramente delineata nel tessuto sonoro, che corre sotto il trittico scelto da Riccardo Muti: un plot "filosofico", che Beethoven realizza con assoluta consapevolezza al quale però partecipa, con minore lucidità, ma forse con maggiore tormento, anche l'invenzione ondivaga e inesauribile di Franz Schubert.

Un racconto filosofico. Come un qualsiasi dramma che si rispetti (in caso contrario non potrebbe ambire del resto a questo status), anche il nostro trittico immaginario possiede dunque una trama, una disposizione narrativa, una certa linearità rappresentativa. Non siamo di fronte però a una tragedia, una commedia, né tanto meno una farsa. Piuttosto a una sorta di *conte philosophique* nel quale non agiscono personaggi in carne ed ossa,



Beato Angelico, *Trittico (o Pala) di Perugia* tempera su tavola, 1438, Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia.

non si svolgono azioni esteriori, non assistiamo a separazioni, agnizioni e trionfi. Viene rappresentato, al contrario, un dramma forse più profondo, autentico e lacerante il cui unico protagonista, anzi la cui unica protagonista, è la materia di cui sono fatti suoni, ossia la Musica. La musica con la emme maiuscola, promossa a personaggio allegorico come accadeva nelle antiche opere barocche. Non dunque la semplice *ars pratica* che organizza i suoni in sequenze temporali più o meno lineari e consequenti, bensì *l'ars teoretica* che presiede e precede il gesto compositivo, quella fatta insomma di logica, di ragione e di pensiero. Si materializza certo davanti ai nostri occhi questa sera, nonostante le premesse incoraggianti, un dramma del tutto atipico al quale manca, almeno in apparenza, l'involucro esterno, ossia la pelle della parola. E in particolare della parola cantata. Ma quest'unica assenza, anche se cruciale, è compensata da molte e corpose presenze. Del più puro dramma il nostro trittico immaginario possiede senza dubbio i tre fondamenti che ne fanno un autentico corpo pensante: lo scheletro, la carne e il sangue.

Lo scheletro del dramma. Lo scheletro è rappresentato, come abbiamo visto dall'architettura squisitamente teatrale che regola le parti del trittico: nelle tre pale si possono infatti rinvenire non soltanto le sezioni canoniche di un qualsiasi dramma teatrale (prologo, atti, scene), bensì, ben più in profondità, le tre unità narrative che regolano, da Eschilo fino ad Alban Berg, la narrazione tragica: il Prologo, la Peripezia e la Catastrofe, per ricorrere ai termini della *Poetica* di Aristotele. L'Overture *Coriolano*, composta nel 1807 per la

tragedia omonima di Heinrich-Joseph von Collins, segretario dell'Imperatore d'Austria, svolge nel nostro trittico le tipiche funzioni del Prologo: non tanto perché sia l'unica delle tre pale a intrattenere una relazione propria con il teatro, sia pure un teatro accademico e *ancien régime*, ma perché contiene un forte nucleo etico e ideale che la apparenta alle altre opere di più esplicito profilo "politico" di Beethoven: il *Fidelio*, *Egmont*, la *Terza* e la *Nona Sinfonia*. Sullo sfondo di una classicità niente affatto pacificata e armoniosa, anzi, attraversata dal fuoco degli affetti più estremi, sbalza in primo piano un Coriolano furente, febbrile, straordinariamente inquieto. Nel generale romano che si sente tradito dalla propria gens e che progetta il disegno folle di allearsi con i "barbari" per vendicarsi della patria ingrata, Beethoven scorge il riflesso di un conflitto che lo aveva conquistato sia dai tempi, non troppo lontani, dell'*Eroica*: l'antinomia irriducibile tra etica individuale ed etica collettiva, tra l'aspirazione alla libertà del singolo individuo e il limite posto dagli ordinamenti dello stato. Nel personaggio tragico di Coriolano, che nella antica *tragedy* di Shakespeare viene giustiziato dal re dei Volsci, mentre nel testo succedaneo di Collins si uccide con le proprie mani, il conflitto morale si traduce in conflitto teatrale e si trasforma a sua volta nell'opposizione "privata" tra la tentazione della vendetta e la difesa dell'onore. Un contrasto irrimediabile, che per l'eroe tragico non può che risolversi nella morte. Lungo la strada ancora acerba, nel 1807, che avrebbe condotto Beethoven all'affermazione del potere etico dell'*ars musicae* la vicenda di Coriolano acquista, evidentemente, il sapore di una sfida, di un *exemplum*, dotato di una straordinaria capacità di persuasione.

È abbastanza scontato, a questo punto, che nel nostro dramma sinfonico immaginario *l'Incompiuta* di Schubert, concepita a partire dal 1822, occupi la posizione della cosiddetta Peripezia o, come si diceva per la tragedia attica, della "Peripeteia". Il termine stava a indicare il momento in cui, nella sequenza degli avvenimenti tragici, il protagonista incontrava un mutamento improvviso e inaspettato di "fortuna", un punto di svolta, un cambiamento di circostanze. Il lemma significa del resto, letteralmente, "improvviso cambiamento" e non c'è alcun dubbio che la Sinfonia in si minore rappresenti una brusca inversione di tendenza rispetto alla concezione classico-romantica della forma sinfonia, la forma più illustre praticata nell'alveo della produzione strumentale ottocentesca: una sommessa e non dichiarata "rivoluzione linguistica" che investe tutti i parametri della scrittura. Innanzitutto, l'architettura esteriore: al di là del titolo spurio che la affligge da due secoli, e che la condanna a un status "minore" rispetto alle sinfonie convenzionalmente "compiute", *l'Ottava* non è affatto una "Incompiuta". L'infinita querelle sui motivi per i



Andrea Mantegna, **Trittico degli Uffizi**, tempera, 1460, Galleria degli Uffizi, Firenze.

quali la partitura completa si riduce all'Allegro moderato in si minore e all'Andante con moto in mi maggiore, con l'aggiunta di sole 128 misure di un Allegro in si minore e di un Trio in Sol maggiore, viene spazzata via da una ipotesi indimostrabile, ma straordinariamente persuasiva. E cioè che l'interruzione del progetto compositivo sia dovuta alla consapevolezza di avere costruito, con i primi due movimenti, un organismo musicale perfettamente autonomo ed autosufficiente, al quale non poteva essere aggiunto alcun elemento posticcio. E in effetti gli abbozzi del terzo movimento (questo sì, davvero, incompiuto...) suonano in modo stridentemente convenzionale rispetto alle inaudite novità delle due parti compiute. Del resto, il gesto stilistico di Schubert non è certo isolato: anche Beethoven in una sonata perfettamente coeva rispetto alla presunta "Incompiuta", la Sonata per pianoforte op. 111, chiude i conti con l'ipotesi storica della forma sonata limitando la costruzione architettonica a due soli movimenti. E a nessuno è mai venuto in mente di considerare l'estrema sonata pianistica di Beethoven un'opera incompiuta. Ma come si diceva la rivoluzione stilistica della Sinfonia in si minore non si limita certo alla buccia dell'architettura esterna. Penetra anche nelle pieghe più profonde della scrittura. Innanzitutto, nella concezione armonica, stella polare del processo compositivo. Per la prima volta nella storia del linguaggio tonale le scelte armoniche di Schubert non rispondono a criteri puramente funzionali, bensì tendono a creare un "colore armonico" puro, astratto la cui unica ragione è quella di garantire all'invenzione tematica una libera e discontinua fluidità. Il percorso modulante di Schubert tende qui, come in altre opere, soprattutto cameristiche, a percorrere non il canonico circolo ascendente delle quinte, bensì il meno convenzionale circolo discendente delle quarte. Un gesto non

privo di conseguenze sulla solidità dell'impianto tonale che, pur senza essere mai trasgredito, viene portato insistentemente verso il limite di rottura. La sottrazione dei poli tonali alla loro canonica funzionalità produce effetti evidenti non solo sul ritmo armonico, assai più sostenuto rispetto, ad esempio, alla scrittura di Beethoven, ma anche ovviamente sul carattere delle melodie strumentali: private del loro rassicurante orizzonte teleologico, della loro prevedibile linearità, i temi portanti acquisiscono un andamento ondivago, vagabondante, seguono insomma il passo senza direzione del *Wanderer*, il viandante della letteratura romantica tedesca, che affiora ripetutamente nella scrittura di Schubert, dalla *Winterreise* fino alla Fantasia pianistica che porta, non a caso, questo stesso nome. In ultima battuta, la rivoluzione schubertiana, come una catena infinita di cause ed effetti, provoca un delicato sommovimento anche nell'alveo del timbro orchestrale dell'*Incompiuta* che tende spesso ad assumere trasparenze, trame, colori di matrice sorprendentemente cameristica.

Dopo aver percorso le vie oblique e sfuggenti della Peripezia il protagonista, anzi la protagonista, del nostro dramma immaginario (la Musica impegnata nello sforzo di assumere la dignità di pensiero) non può che approdare alle rive rassicuranti anche se tumultuose della *Catastrophè*, ossia del luogo ideale in cui, nella tragedia attica, le contraddizioni giungono al loro stadio estremo: i conflitti, dopo aver raggiunto lo stadio più elevato della tensione e della complessità, mutano di status e diventano generatori di un nuovo ordine. La *Catastrophè*, in altre parole, come ha teorizzato nel secolo scorso René Thom nella sua fondamentale "teoria delle catastrofi", è una fase di passaggio, lo svelamento di un punto critico e dunque, in ultima analisi, un mutamento discontinuo che genera una nuova forma. Sotto questo profilo la *Quinta Sinfonia* di Beethoven, portata a termine, dopo una lunga "peripezia" nel 1808, traduce in modo perfetto, in termini puramente sonori, il paradigma della *Catastrophè*. La cesura, e dunque la costruzione di un nuovo ordine, non riguarda tanto il linguaggio musicale "puro" della sinfonia. Sotto questo profilo, anzi, la *Quinta* ricorre al lessico tradizionale della scrittura sinfonica classico-romantica: contrapposizioni tematiche di carattere convenzionalmente sonatistico, relazioni tonali basate sulle regole dell'armonia funzionale, figurazioni ritmiche utilizzate in funzione tematica. La vera palingenesi non avviene sul piano estetico, bensì su quello estesico, ossia sul terreno della ricezione, del consumo, del valore attribuito all'esperienza collettiva della forma sinfonia. Come afferma lucidamente Paul Bekker, all'inizio del secolo scorso l'elemento di rottura del sinfonismo di Beethoven non consiste nella invenzione di un nuovo modello sinfonico, bensì nella individuazione cosciente di un nuovo tipo di pubblico che



Giovanni Bellini, **Trittico di San Lorenzo**, tempera su tavola, 1464-1470, Gallerie dell'Accademia, Venezia.

non coincide più con la ristretta koiné degli spettatori presenti in una specifica sala da concerto, bensì con una più ampia comunità universale che include potenzialmente gli spettatori di ogni epoca e di ogni civiltà. È un mutamento di paradigma epocale: se la musica, la protagonista del nostro dramma, ambisce a diventare un luogo del pensiero e ad assumere una funzione cognitiva, i suoi destinatari non possono coincidere con gli ascoltatori fisicamente presenti al rito dell'esecuzione, ma devono avere un dimensione universale. “L'immagine ideale – scrive il grande musicologo tedesco – di un uditorio per il quale Beethoven scrisse, e da cui attinse la forza e l'impeto delle sue idee, fu un'ulteriore elaborazione del grande movimento democratico che dalla Rivoluzione francese condusse alle guerre di liberazione tedesche. Elaborazione come si presentò allo spirito di Beethoven. Possiamo percepirla ogni volta di nuovo quando viviamo in noi stessi la potenza catartica e solenne di una Sinfonia di Beethoven, poiché in tali momenti noi stessi

diventiamo il pubblico per il quale Beethoven ha composto, la comunità cui egli parla”.

La carne del dramma. La natura del dramma si rintraccia però, tra le pieghe del trittico, anche nella carne che riempie lo scheletro, ossia nei conflitti, intimamente drammatici, che regolano i rapporti tra gli elementi di base della scrittura musicale: i temi, i ritmi, i timbri, le armonie. Esemplarmente sonatistico, ad esempio, è il contrasto tematico che innerva da cima a fondo gli otto minuti scarsi dell'Ouverture intitolata a Coriolano. E nel canonico bitematismo si riflettono i caratteri, i profili, la stessa identità psicologica dei protagonisti del dramma: nel primo tema, nonché nel potentissimo incipit, si rispecchia l'orgoglio rude e brutale di Coriolano, nel secondo la tenerezza saggia e affettuosa di Volumnia e Veturia, moglie e madre dell'eroe, che lo convincono a rinunciare alla vendetta, ma non possono impedire che si compia il suo destino di morte. Un dialogo di matrice squisitamente teatrale che si riverbera anche tra le pieghe dell'*Incompiuta*. Nonostante Schubert si allontani, rispetto a Beethoven, dai contratti sonatistici più accesi e marcati, anche i due movimenti della Sinfonia in si minore sono costruiti su un solido ed esplicito bitematismo di matrice fortemente drammatica. Ciò che muta è la relazione tra i due elementi tematici portanti: in Beethoven prevale la logica dell'opposizione, in Schubert quella della derivazione, tanto che in entrambi i movimenti il secondo tema si presenta come una variazione, una metamorfosi, una trasformazione del precedente. Nell'*Allegro moderato* la melodia affettuosa, in sol maggiore, del secondo tema è una sorta di gemmazione spontanea del primo tema esposto da oboi e clarinetti. Nell'*Andante con moto* si assiste a una fioritura tematica ben più rigogliosa, che a fatica rientra, pur mantenendo intatto il colore drammatico dell'insieme, nel canone sonatistico: il primo tema in mi maggiore si prolunga in una coda in si maggiore di sapore “corale”, mentre il secondo tema, nuovamente affidato ai legni, viene preceduto da una introduzione intonata dai primi violini.

Una pervasiva logica oppositiva, basata sulla contrapposizione di elementi fortemente contrastanti, attraversa da cima a fondo, a maggior ragione, anche la scrittura della *Quinta Sinfonia* di Beethoven: a partire dal conflitto esemplarmente drammatico tra la natura icastica, nuda, essenziale della celeberrima cellula ritmica iniziale (tre note brevi, in levare, che si prolungano in una nota di valore doppio) e la melopea affettuosa del secondo tema, esposto dai violini primi ai quali si aggiungono il clarinetto, i flauti e i violini secondi. Un'antinomia radicale che non viene affatto ridotta e addolcita dalla ciclica onnipresenza, in tutto il movimento, della cellula ritmica iniziale che, al contrario, rende ancora più sensibili e

plastici i caratteri oppositivi dello sviluppo tematico. Ma i *coups de théâtre* si succedono, nel corpus drammatico della *Quinta*, con frequenza impressionante: nell'Andante con moto, ad esempio, il primo tema, cantato dalle viole e dai violoncelli accompagnati dal pizzicato dei contrabbassi, viene prolungato, quasi come una eco lontana e sospesa, dagli archi e dal fagotto prima che clarinetti e fagotti intonino il tema secondario. L'attacco del terzo movimento (non un prevedibile Scherzo, bensì una sorta di replica a specchio dell'Andante iniziale), esposto in pianissimo dagli archi gravi, si presenta come una sorta di interrogativo lasciato in sospensione al quale violini e viole, e poi i legni, rispondono con un motivo agitato e inquieto a sua volta lasciato aperto, privo di un'autentica cadenza conclusiva. Nell'Allegro conclusivo, infine, ai due personaggi tematici principali, il tonante unisono iniziale dell'orchestra a piena voce e il motivo trionfante dei legni in fortissimo, si aggiunge, a sorpresa, un terzo tema, alla dominante, sempre in forte/fortissimo, esposto da clarinetti e fagotti. Una vera "scena teatrale" dominata dall'elemento drammatico della sorpresa.

Il sangue del dramma: il canto. Ma del teatro le tre pale del trittico possiedono soprattutto il sangue, quello che pulsa, che scorre, che batte nelle vene di questo strano corpo sinfonico: ossia il canto. Non si può negare che le invenzioni tematiche di Beethoven e di Schubert, in queste come in altre opere del loro catalogo, possiedano, nella stragrande maggioranza dei casi un idioma squisitamente, inequivocabilmente vocale. Si mostrano, certo, all'ascolto, nel loro abito esteriormente strumentale (e spesso è un abito tagliato addosso, con estrema sapienza, ai caratteri organologici dei singoli strumenti). Ma la loro identità profonda deriva dalla matrice prima, dalla fonte generatrice, in epoca classica e proromantica, di ogni melopea: il canto, appunto. Non solo il canto "teatrale", quello che sbrigativamente definiamo "operistico", ma le infinite declinazioni che la voce assume nella prassi musicale: il canto liederistico, la declamazione vocale, la polifonia corale, il recitativo drammatico, l'orazione, l'innodia e le altre innumerevoli forme in cui la parola rivela e manifesta il suo *cantus obscurior*, come lo definiva Cicerone. Di queste e altre meloee vocali la trama sonora del *Coriolano*, dell'*Incompiuta* e della *Quinta Sinfonia* è straordinariamente ricca. Non a caso, Giovanni Carli Ballola, il maggiore studioso italiano di Beethoven, intervenendo nella estenuante querelle sulla persistenza della vetusta teoria dei tre stili coniata da Wilhelm von Lenz, taglia la testa al toro sostenendo l'esistenza di un "terzo stile e mezzo" che si innesta e si sovrappone ai suoi tre confratelli. E questo misterioso "mezzo stile" consiste per l'appunto nella costante presenza carsica, in ogni pagina beethoveniana, di un canto senza parole che scorre sotto la superficie delle sue più celebrate invenzioni

strumentali. A qualsiasi "stile" appartengano. La tentazione, a volte quasi pudica e a volte sfacciata, della melopea si annida in moltissimi luoghi tematici del trittico, anche nei meno appariscenti. Ad esempio, nel sommesso pizzicato degli archi che nella sezione di sviluppo del *Coriolano*, segna la rassegnazione dell'eroe al proprio destino di morte. Oppure nel mormorio degli archi gravi, in pianissimo, seguito dalla frase meditativa dei violini, con cui si apre l'*Incompiuta* prima dell'attacco del tema principale. O ancora, nell'Andante, nella ripresa del primo tema, trasposto in la minore e cantato da oboi e clarinetti. Per non parlare delle infinite tipologie di canto che si affacciano sulla scena della *Quinta Sinfonia*: l'arioso dell'oboe che all'inizio della ripresa del primo movimento, intona, dopo una pausa di silenzio, un Adagio in forma di interrogazione senza risposta, il Lied cantato dal fagotto solo, nel registro acuto, sul pizzicato degli archi, nella coda dell'Andante, il corale in forma di fuga che nel terzo movimento occupa il posto solitamente affidato al Trio o, per finire, la esplicita innodia corale con la quale si apre, trionfalmente, l'Allegro conclusivo.



Riccardo Muti



© Todd Rosenberg

A Napoli, città in cui è nato, studia pianoforte con Vincenzo Vitale, diplomandosi con lode nel Conservatorio di San Pietro a Majella. Prosegue gli studi al Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Milano, sotto la guida di Bruno Bettinelli e Antonino Votto, dove consegue il diploma in Composizione e Direzione d’orchestra.

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 Muti viene invitato da Herbert von Karajan sul podio del Festival di Salisburgo, inaugurando una felice consuetudine che lo ha portato, nel 2010, a festeggiare i quarant’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 *Les 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.

Eccezionale il suo contributo al repertorio verdiano; ha diretto *Ernani*, *Nabucco*, *I vespri siciliani*, *La traviata*, *Attila*, *Don Carlos*, *Falstaff*, *Rigoletto*, *Macbeth*, *La forza del destino*, *Il trovatore*, *Otello*, *Aida*, *Un ballo in maschera*, *I due Foscari*, *I masnadieri*.

La sua direzione musicale è stata la più lunga nella storia del Teatro alla Scala.

Nel corso della sua straordinaria carriera, Riccardo Muti dirige molte tra le più prestigiose orchestre del mondo: dai Berliner Philharmoniker alla Bayerischer 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.

Ha diretto per ben quattro volte il prestigioso Concerto di Capodanno a Vienna nel 1993, 1997, 2000 e 2004.

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, tra 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 e 2009), Beirut (1998), Gerusalemme (1999), Mosca (2000), Erevan e Istanbul (2001), New York (2002), Il Cairo (2003), Damasco (2004), El Djem (2005), Meknès (2006), Roma (2007), Mazara del Vallo (2008), Trieste (2010), Nairobi (2011), Ravenna (2012), Mirandola (2013) e Redipuglia (2014) con il Coro e l'Orchestra Filarmonica della Scala, l'Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino e i "Musicians of Europe United", formazione costituita dalle prime parti delle più importanti orchestre europee, e recentemente con l'Orchestra Cherubini.

Tra gli innumerevoli riconoscimenti conseguiti da Riccardo Muti nel corso della sua carriera si segnalano: 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 (già Cavaliere, nel 2010 il Presidente Nicolas Sarkozy lo ha insignito del titolo di Ufficiale) 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.

Ha diretto i Wiener Philharmoniker nel concerto che ha inaugurato le celebrazioni per i 250 anni dalla nascita di Mozart al Grosses Festspielhaus di Salisburgo. La costante e ininterrotta

collaborazione tra Riccardo Muti e Wiener Philharmoniker nel 2015 ha raggiunto i 45 anni. A Salisburgo per il Festival di Pentecoste, a partire dal 2007 insieme all'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini, ha affrontato un progetto quinquennale mirato alla riscoperta e alla valorizzazione del patrimonio musicale, operistico e sacro, del Settecento napoletano.

Da settembre 2010 è Direttore musicale della prestigiosa Chicago Symphony Orchestra. Nello stesso anno è stato nominato in America "Musician of the Year" dalla importante rivista «Musical America». Nel 2011, in seguito all'esecuzione e registrazione live della *Messa da Requiem* di Verdi con la C.S.O., vince la 53ª edizione dei Grammys Awards con due premi: Best Classical Album e Best Choral Album. È poi proclamato vincitore del prestigioso premio "Birgit Nilsson" che gli è stato consegnato il 13 ottobre a Stoccolma alla Royal Opera alla presenza dei Reali di Svezia, le loro Maestà il Re Carl XVI Gustaf e la Regina Silvia. Nello stesso anno, a New York, ha ricevuto l'Opera News Awards e gli è stato assegnato il Premio "Principe Asturia per le Arti 2011", massimo riconoscimento artistico spagnolo, consegnato da parte di sua Altezza Reale il Principe Felipe di Asturia a Oviedo nell'autunno successivo. Ancora, è stato nominato membro onorario dei Wiener Philharmoniker e Direttore Onorario a vita del Teatro dell'Opera di Roma.

Nel maggio 2012, Riccardo Muti è stato insignito della Gran Croce di San Gregorio Magno da Sua Santità Benedetto XVI, e nel novembre successivo ha ricevuto il Premio De Sica per la Musica.

Moltissime università italiane e straniere gli hanno conferito la laurea honoris causa, la più recente è quella ricevuta nel 2014 a Chicago dalla Northwestern University.

Nel luglio 2015 si è realizzato il suo desiderio di dedicarsi ancora di più alla formazione dei giovani musicisti: la prima edizione della "Riccardo Muti Italian Opera Academy" per giovani direttori d'orchestra, maestri collaboratori e cantanti si è svolta con grande successo al Teatro Alighieri di Ravenna e ha visto la partecipazione di giovani talenti musicali e di un pubblico di appassionati provenienti da tutto il mondo. Obiettivo della "Riccardo Muti Italian Opera Academy" è quello di trasmettere l'esperienza e gli insegnamenti del Maestro ai giovani musicisti e far comprendere in tutta la sua complessità il cammino che porta alla realizzazione di un'opera.

www.riccardomutimusic.com



Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

Fondata da Riccardo Muti nel 2004, l'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini ha assunto il nome di uno dei massimi compositori italiani di tutti i tempi attivo in ambito europeo per sottolineare, insieme ad una forte identità nazionale, la propria inclinazione ad una visione europea della musica e della cultura. L'Orchestra, che si pone come strumento privilegiato di congiunzione tra il mondo accademico e l'attività professionale, divide la propria sede tra le città di Piacenza e Ravenna. La Cherubini è formata da giovani strumentisti, tutti sotto i trent'anni e provenienti da ogni regione italiana, selezionati attraverso centinaia di audizioni da una commissione costituita dalle prime parti di prestigiose orchestre europee e presieduta dallo stesso Muti. Secondo uno spirito che imprime all'orchestra la dinamicità di un continuo rinnovamento, i musicisti restano in orchestra per un solo triennio, terminato il quale molti di loro hanno l'opportunità di trovare una propria collocazione nelle migliori orchestre.

In questi anni l'Orchestra, sotto la direzione di Riccardo Muti, si è cimentata con un repertorio che spazia dal barocco al Novecento alternando ai concerti in moltissime città italiane importanti tournée in Europa e nel mondo nel corso delle quali è stata protagonista, tra gli altri, nei teatri di Vienna, Parigi, Mosca, Salisburgo, Colonia, San Pietroburgo, Madrid, Barcellona, Muscat, Manama, Abu Dhabi, Buenos Aires e Tokyo.

All'intensa attività con il suo fondatore, la Cherubini ha

affiancato moltissime collaborazioni con artisti quali Claudio Abbado, John Axelrod, Rudolf Barshai, Michele Campanella, James Conlon, Dennis Russel Davies, Gérard Depardieu, Kevin Farrell, Patrick Fournillier, Herbie Hancock, Leonidas Kavakos, Lang Lang, Ute Lemper, Alexander Lonquich, Wayne Marshall, Kurt Masur, Anne-Sophie Mutter, Kent Nagano, Krzysztof Penderecki, Donato Renzetti, Vadim Repin, Giovanni Sollima, Yuri Temirkanov, Alexander Toradze e Pinchas Zukerman.

Il debutto a Salisburgo, al Festival di Pentecoste, con *Il ritorno di Don Calandrino* di Cimarosa, ha segnato nel 2007 la prima tappa di un progetto quinquennale che la prestigiosa rassegna austriaca, in coproduzione con Ravenna Festival, ha realizzato con Riccardo Muti per la riscoperta e la valorizzazione del patrimonio musicale del Settecento napoletano e di cui la Cherubini è stata protagonista in qualità di orchestra residente. Alla trionfale accoglienza del pubblico viennese nella Sala d'Oro del Musikverein, ha fatto seguito, nel 2008, l'assegnazione alla Cherubini del prestigioso Premio Abbiati quale miglior iniziativa musicale per "i notevoli risultati che ne hanno fatto un organico di eccellenza riconosciuto in Italia e all'estero".

Impegnativi e di indiscutibile rilievo i progetti delle "trilogie", che al Ravenna Festival l'hanno vista protagonista, sotto la direzione di Nicola Paszkowski, delle celebrazioni per il bicentenario verdiano in occasione del quale l'Orchestra è stata chiamata ad eseguire ben sei opere al Teatro Alighieri. Nel 2012, nel giro di tre sole giornate, *Rigoletto*, *Trovatore* e *Traviata*; nel 2013, sempre l'una dopo l'altra a stretto confronto, le opere "shakespeariane" di Verdi: *Macbeth*, *Otello* e *Falstaff*. Ancora nell'ambito del Ravenna Festival, dove ogni anno si rinnova l'intensa esperienza della residenza estiva, dal 2010 la Cherubini è protagonista, al fianco di Riccardo Muti, dei concerti per le Vie dell'amicizia: l'ultimo nella Cattedrale di Otranto al cospetto dello straordinario mosaico dell'albero della vita, simbolo di Expo 2015. Un duplice appuntamento verdiano con Riccardo Muti ha segnato l'estate 2015 della Cherubini: prima il successo al Teatro Alighieri di Ravenna nel *Falstaff* (punta di diamante tra gli eventi della Regione Emilia Romagna per l'esposizione universale), poi il trionfo nell'*Ernani* per il debutto dell'orchestra – unica formazione italiana invitata – al Festival estivo di Salisburgo.

La gestione dell'Orchestra è affidata alla Fondazione Cherubini costituita dalle municipalità di Piacenza e Ravenna e dalle Fondazioni Toscanini e Ravenna Manifestazioni. L'attività dell'Orchestra è resa possibile grazie al sostegno del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali del Turismo, Camera di Commercio di Piacenza e dell'Associazione "Amici dell'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini".

www.orchestracherubini.it

violini primi
Adele Viglietti**
Carolina Caprioli
Davide Gaspari
Giulia Cerra
Lavinia Soncini
Elena Nunziante
Elena Meneghinello
Olga Beatrice Losa
Giulia Giuffrida
Maria Beatrice Manai
Simone Castiglia
Aloisa Aisemberg
Ruggero Mastrolorenzi
Francesca Tamponi
Giulia Marcomini
Costanza Scanavini

violini secondi
Mattia Osini*
Francesco Gilardi
Marco Nicolussi
Elisa Scaramozzino
Stefano Gullo
Manuel Arlia
Priyanka Ravanelli
Isabella Rex
Daniele Fanfoni
Antonella Altamura
Eleonora Amato
Serena Galassi
Giuditta Nardini
Anna Carrà

violenze
Laura Hernandez Garcia*
Nicoletta Pignataro
Friederich Binet
Davide Mosca
Carlotta Aramu
Aurora Landucci
Davide Bravo
Marcello Salvioni
Claudia Chelli
Stefano Sancassan
Francesca Profeta
Federica Isidori

violoncelli
Peter Krause*
Irene Zatta
Simone De Sena
Giada Vettori
Francesca Bongiorno
Giovannella Berardengo
Caterina Vannini

Anna Molaro
Sorayya Russo
Juana Maria Poveda Sanchez

contrabbassi
Michele Santi*
Davide Sorbello
Francesco Giordano
Giulio Andrea Marignetti
Nicola Bassan
Claudio Piro
Michele Bonfante
Valerio Silveti
Donato Bandini

flauti
Roberta Presta*
Sara Tenaglia*

ottavino
Tommaso Dionis

oboi
Marco Ciampa*
Francesco Ciarmatori

clarinetti
Lorenzo Baldoni*
Gianluigi Caldarola*

fagotti
Angela Gravina*
Andrea Mazza*
Lorenzo Leone

controfagotto
Angela Gravina

corni
Fabrizio Giannitelli*
Francesco Mattioli*
Davide Bettani

trombe
Nicola Baratin*
William Castaldi*

tromboni
Giuseppe Nuzzaco*
Biagio Salvatore Micciulla
Francesco Piersanti

timpani
Sebastiano Girotto*

ispettore d'orchestra
Leandro Nannini

** spalla
* prima parte



luoghi del festival

Il **Palazzo “Mauro de André”** è stato edificato alla fine degli anni '80, con l'obiettivo di dotare Ravenna di uno spazio multifunzionale adatto ad ospitare grandi eventi sportivi, artistici e commerciali; la sua realizzazione si deve all'iniziativa del Gruppo Ferruzzi, che ha voluto intitolarlo alla memoria di un collaboratore prematuramente scomparso, fratello del cantautore Fabrizio. L'edificio, progettato dall'architetto Carlo Maria Sadich ed inaugurato nell'ottobre 1990, sorge non lontano dagli impianti industriali e portuali, all'estremità settentrionale di un'area recintata di circa 12 ettari, periodicamente impiegata per manifestazioni all'aperto. I propilei in laterizio eretti lungo il lato ovest immettono nel grande piazzale antistante il Palazzo, in fondo al quale si staglia la mole rosseggiante di “Grande ferro R”, di Alberto Burri: due stilizzate mani metalliche unite a formare l'immagine di una chiglia rovesciata, quasi una celebrazione di Ravenna marittima, punto di accoglienza e incontro di popoli e civiltà diverse. A sinistra dei propilei sono situate le fontane in travertino disegnate da Ettore Sordini, che fungono da vasche per la riserva idrica antincendio.

L'ingresso al Palazzo è mediato dal cosiddetto *Danteum*, una sorta di tempietto periptero di 260 metri quadri formato da una selva di pilastri e colonne, cento al pari dei canti della *Commedia*: in particolare, in corrispondenza ai pilastri in laterizio delle file esterne, si allineano all'interno cinque colonne di ferro, tredici in marmo di Carrara e nove di cristallo, allusive alle tre cantiche dantesche.

Il Palazzo si presenta di pianta quadrangolare, con paramento esterno in laterizio, ravvivato nella fronte, fra i due avancorpi laterali aggettanti, da una decorazione a mosaico disegnata da Elisa Montessori e realizzata da Luciana Notturmi. Al di sopra si staglia la grande cupola bianca, di 54 metri per lato, realizzata in struttura metallica reticolare a doppio strato, coperta con 5307 metri quadri di membrana traslucida in fibra di vetro spalmata di PTFE (teflon); essa è coronata da un lucernario quadrangolare di circa otto metri per lato che si apre elettricamente per garantire la ventilazione.

Quasi 4.000 persone possono trovare posto nel grande vano interno, la cui fisionomia spaziale è in grado di adattarsi alle diverse occasioni (eventi sportivi, fiere, concerti), grazie alla presenza di gradinate scorrevoli che consentono il loro trasferimento sul retro, dove sono anche impiegate per spettacoli all'aperto.

Il Palazzo dai primi anni Novanta viene utilizzato regolarmente per alcuni dei più importanti eventi artistici di Ravenna Festival.

Gianni Godoli



© Silvia Lelli

sostenitori



media partner



in collaborazione con



programma di sala a cura di
Susanna Venturi

coordinamento editoriale e grafica
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

stampato su carta Arcoprint Extra White

stampa
Edizioni Moderna, Ravenna

L'editore è a disposizione degli aventi diritto
per quanto riguarda le fonti iconografiche
non individuate



© Todd Rosenberg

Italian Opera Academy

Teatro Alighieri, Ravenna

RISCOPRI "LA TRAVIATA" CON RICCARDO MUTI

La possibilità di partecipare ad uno straordinario percorso
con Riccardo Muti dalle prime prove
al concerto di gala finale sulla grande opera italiana.

23 LUGLIO - 1 AGOSTO 2016

Prove aperte agli uditori e al pubblico

info e iscrizioni

info@riccardomutioperacademy.com

3 e 5 AGOSTO 2016

I concerti dell'Accademia

info e prevendita

Tel. 0544 249244 | www.teatroalighieri.org



Eni partner principale Ravenna Festival

Abbiamo l'energia per vederlo.
Abbiamo l'energia per farlo.

