

A large, abstract graphic composed of several overlapping semi-circles in various shades of blue and yellow, creating a dynamic, layered effect that dominates the center of the page.

**PIERRE-LAURENT AIMARD**

venerdì 9 gennaio 2026 ore 20.30  
Teatro Municipale Valli

**Ludwig van Beethoven (1770–1827)**

24 Variazioni in re maggiore sul tema “Venni amore”  
di Vincenzo Righini, WoO 65 [18’ circa]

*Tema: Allegretto*

*Variazioni I-XXIV*

**Oliver Knussen (1952–2018)**

*Variations* op. 24 [8’ circa]

**Ludwig van Beethoven**

Fantasia in sol minore, op. 77 [10’ circa]

*Allegro. Poco Adagio*

**André Volkonskij (1933–2008)**

*Musica Stricta (Fantasia Ricercata)*, op. 11 [12’ circa]

*intervallo*

**Ludwig van Beethoven**

Sonata per pianoforte n. 32 in do minore, op. 111 [25’ circa]

*Maestoso. Allegro con brio ed appassionato*

*Arietta: Adagio molto semplice e cantabile*

**Aleksandr Skrjabin (1872–1915)**

Sonata n. 10 per pianoforte, op. 70 [12’ circa]

*Moderato*

**Pierre-Laurent Aimard** *pianoforte*

## BEETHOVEN GUARDA AL NOVECENTO

di Guido Giannuzzi

Scritte da **Beethoven** tra il 1790 e l'anno successivo, le *24 Variazioni su "Venni Amore" di Righini* debbono considerarsi come una delle più importanti opere pianistiche del compositore, quando viveva ancora a Bonn, sua città natale. Non si sa bene come Beethoven ottenne il tema delle Variazioni; nel 1788 l'editore Schott di Mainz aveva pubblicato le *XII Ariette Italianne* (la cui ultima arietta era appunto "Venni Amore") per voce e pianoforte di Vincenzo Righini, musicista bolognese che, tra il 1787 e il 1792, fu direttore musicale di corte proprio a Mainz. Righini visitò la corte di Bonn nell'estate dello stesso anno, ma verosimilmente non mostrò a Beethoven la sua arietta in quell'occasione. Le cosiddette *Variazioni Righini* furono pubblicate, sempre da Schott, probabilmente nella primavera del 1791, quando il "Musikalische Magazin" di Vienna le annunciò come disponibili al pubblico: questa prima edizione si pensò a lungo che fosse andata perduta, finché Sieghard Brandenburg e Martin Staehelin non ne riportarono alla luce una copia nel 1984. Prima di questa data si fece sempre riferimento a un'edizione pubblicata a Vienna da Traeg nel 1802, ritenuta una seconda edizione originale, o un adattamento completamente rivisto da Beethoven, ma la scoperta dei due musicologi dimostrò che quella viennese

altro non era che una ristampa della prima edizione. La questione non è di mero interesse editoriale, perché chi credeva nell'esistenza di due differenti versioni affermava che, dato il notevole livello tecnico espresso in queste pagine, fosse abbastanza improbabile che potessero risalire al 1791. E invece oggi sappiamo che, in quegli anni, le capacità compositive del giovane Beethoven avevano già raggiunto una qualità tale da far dire a uno storico del pianoforte come Piero Rattalino che il compositore “fu in grado di inanellare ventiquattro variazioni inventando uno schema tutto suo e saltando dal sentimentale all'elegiaco, al patetico, all'umoristico, al grottesco senza disperdere e frammentare la forma ma, al contrario, conseguendo una coerenza e una consequenzialità saldissime”.

Se nel caso delle *Variazioni Righini* si stentò a lungo a credere che Beethoven potesse averle scritte proprio all'inizio della sua carriera, il caso della *Fantasia in sol minore op. 77* si potrebbe dire che produca un effetto uguale e contrario: composta nel 1809 e pubblicata l'anno successivo presso l'editore Breitkopf & Härtel di Lipsia con la dedica al conte von Brunswick, quest'opera risulta, all'interno dell'opera beethoveniana del periodo, incoerente, quasi un reperto antico, tale è la differenza con le sue maggiori composizioni coeve. A secolo XIX abbondantemente cominciato, essa sembra ricollegarsi a quello “Stile sentimentale” coltivato nella seconda metà del Settecento nella Germania settentrionale, particolarmente da due dei figli di Bach, Wilhelm Friedemann e Carl Philipp Emanuel, di cui Beethoven apprezzava le opere, tanto da ricopiare due sonate di Carl Philipp Emanuel e



*Il tema dell'Arietta dell'op. 111*

*La musica deve far sprizzare il fuoco dallo spirito degli uomini.*

*Il mio Regno è nell'aria, i miei suoni turbinano sovente come il vento e altrettanto spesso mi turbinano nell'anima.*

*Come mi è penoso vivere. Veramente la vita mi sarebbe intollerabile se essa non avesse uno scopo più alto... Mi sento ancora così debole che appena posso reggermi in piedi. La continua solitudine mi indebolisce sempre più... L'uomo dalla falce non tarderà molto!*

*Nell'avversità non disperare di vedere quel giorno che ti porterà la gioia e non più la pena, l'allegria e non più il dolore. Quante volte si è levato un vento pericoloso ma poco dopo l'aria si è riempita dei profumi più gradevoli. E allora resta sereno nell'animo anche nelle avversità.*

*Il tempo dà alla luce meraviglie; innumerevoli sono gli eventi lieti in cui puoi sperare per la grandezza di Dio.*

*Mi sono sforzato sin dall'infanzia di comprendere il pensiero degli uomini migliori e più saggi di ogni tempo. Vergogna l'artista che non considera una colpa il non spingersi almeno tanto lontano.*

*Beethoven*

custodirle gelosamente, portandole con sé quando si trasferì a Vienna. I due eredi Bach intendevano, con lo “Stile sentimentale”, ricercare una completa adesione della musica ai sentimenti e alle passioni, dando a queste un chiaro diritto di precedenza rispetto alle preoccupazioni di carattere formale. Beethoven ne colse e imitò i caratteristici scarti apparentemente bruschi, alla ricerca di una stabilità evanescente, grazie a un’ambiguità dell’assetto armonico e tonale, non sempre chiaramente definito.

Secondo Carl Czerny, uno degli allievi prediletti di Beethoven, anche grazie alla libertà nella struttura, la *Fantasia op. 77* rispecchierebbe in modo autentico l’arte dell’improvvisazione del grande autore che, ricordiamo, prima ancora di essere considerato un grande compositore, nei primi anni a Vienna fu conosciuto soprattutto come un insuperabile virtuoso della tastiera. Beethoven riuscì a conquistare i mecenati aristocratici della capitale asburgica, grazie a uno stile improvvisativo che, in una città come la Vienna del tempo, dove si contavano più di trecento pianisti in continua lotta tra di loro, gli garantì una posizione di netta supremazia sugli altri. La pubblicazione di questo lavoro, di fatto, sancì questa sua egemonia, poiché lo metteva al riparo dalla possibilità di essere imitato e ne testimoniava l’originalità delle invenzioni, che meritavano, diremmo oggi, il riconoscimento di un copyright.

Infine, giunto agli anni tra il 1820 e il 1822, attraverso le sue ultime tre Sonate per pianoforte, Beethoven intraprese l’evoluzione finale del suo pensiero, sostenuta da continui esperimenti formali, come l’aspetto motivico, che parte da

elementi sempre più sminuzzati e intrecciati tra loro, così da essere percepiti come frutto di una sintesi di ordine e libertà insieme. Secondo Theodor W. Adorno, la musica beethoveniana dello “stile tardo” affiora tra le rovine delle convenzioni, ponendo la contraddizione tra oggettività e soggettività: «Oggettivo è il paesaggio in sfacelo, soggettiva la luce nella quale soltanto esso si accende». La soggettività di Beethoven, che permetteva ad Adorno di accostare il compositore ai valori della *humanitas*, rende l'anima, al cospetto di sé stessa, una finita infinità; nei leopardiani “interminati spazi”, seppure stavolta tutti interiori, si ritrova il senso di questi capolavori estremi. Il Maestoso iniziale della *Sonata in do minore op. 111* – composta nel 1822 e dedicata all'arciduca Rodolfo – è un'introduzione tematicamente staccata dal resto del movimento; deve la sua efficacia all'evocazione del costante combattimento dell'uomo con il proprio destino. L'Allegro con brio ed appassionato eredita questo spirito bellicoso e l'omoritmia presente nelle prime battute contribuisce all'idea di severa compattezza, in preparazione allo scontro. Tutto il movimento, attraverso procedimenti contrappuntistici, vive di questo elemento ritmico, tranne che nella parte finale, dove lo scorrere dei sedicesimi ricorda il placarsi dei flutti marini dopo una tempesta. Segue il secondo e ultimo movimento, la celeberrima Arietta: il tema, molto semplice, è variato da Beethoven cinque volte, realizzando l'ennesima dimostrazione di maestria in questo campo. Il compositore sembra qui volere ricapitolare le possibilità espressive e ritmiche, dove ogni variazione contribuisce a un percorso che porta alla disgregazione della stessa variazione, attraverso una serie infinita di trilli, elemento convenzionale per eccellenza. Non resta

più niente: il cammino verso l'Assoluto è compiuto. E alla domanda sul perché Beethoven non abbia aggiunto un terzo movimento, la migliore risposta la dà Wendell Kretzschmar, il musicologo del *Doctor Faustus* di Thomas Mann, che durante una conferenza su questa Sonata, afferma: «Una nuova ripresa... dopo questo addio? Un ritorno... dopo questo commiato? Impossibile. Tutto era fatto: nel secondo tempo, in questo tempo enorme la sonata aveva raggiunto la fine, la fine senza ritorno».

L'opera di **Oliver Knussen**, tra i più interessanti compositori nati nel dopoguerra, è stata caratterizzata dall'enfasi su concisione e brevità espressiva, pur mantenendo una grande capacità comunicativa; sono esemplari in questo senso le sue *Variations op. 24* per pianoforte, dedicate a Peter Serkin, che le eseguì per la prima volta nel 1989. Knussen volle seguire i modelli forniti da Stravinskij, Webern e Copland, su come generare tessiture ed emozioni diverse correlate all'interno di una forma compressa. Il tema iniziale – spiegò lo stesso Knussen – consiste in variazioni sulle sue prime sei note, in una progressione asciutta e fredda, che funge da base per le variazioni successive, ognuna delle quali sembra avere un centro, tuttavia senza essere esplicitamente “tonale”. Si delinea così un disegno drammatico in tre parti: un gruppo iniziale di cinque variazioni di carattere, una passacaglia centrale che ne racchiude altre quattro, e le ultime tre variazioni, più simili a studi, che fungono da coda al tutto. Il risultato è un esercizio di sintesi risonante e fragoroso, senza una nota sprecata, in meno di otto minuti di durata.





*Oliver Knussen*

*Vorrei aver scritto molto di più di quanto ho fatto, e spero di poterne fare ancora di più. Idealmente, vorrei arrivare a 50 pezzi, anche se non so perché. Certamente vorrei potermi permettere di mantenere i due ruoli, direzione d'orchestra e composizione, in un migliore equilibrio.*

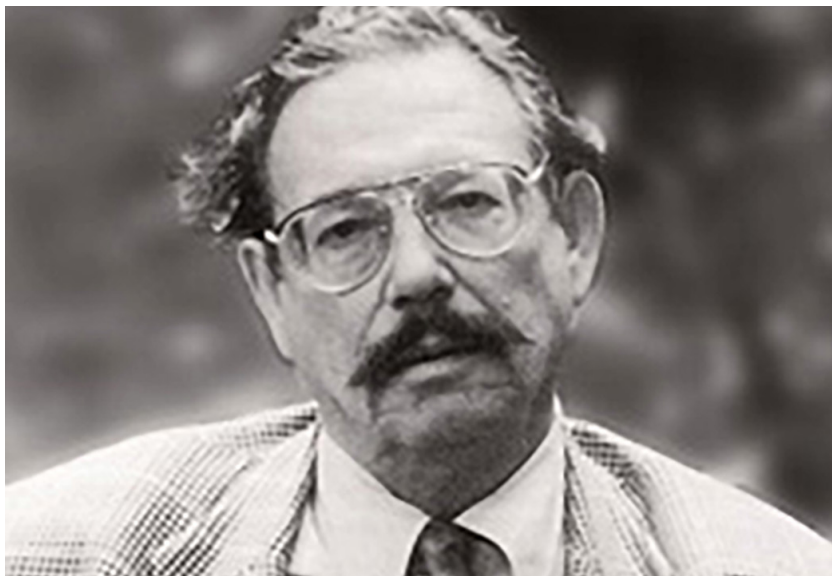
*Mi piace dirigere e lavorare con altre persone. È un ottimo modo per smettere di essere solipsistico, una tendenza che non sopporto.*

*Ogni tentativo di attrarre un pubblico più vasto per la nuova musica è positivo. Ma l'immagine popolare della musica classica è ancora così legata a apparenze anacronistiche: tenori in frac e cravatta bianca, concerti introdotti da signore in abito lungo. Io mi libererei di tutto questo. Suppongo che sia una buona idea che le persone indossino più o meno le stesse cose, ma non devono aggrapparsi a sciocchezze edoardiane. Oggigiorno preferisco di gran lunga ascoltare la musica a casa. Divento terribilmente nervoso ai concerti degli altri!*

*Oliver Knussen*

Nato a Ginevra nel 1933, **André Volkonskij** era il rampollo dell'antica famiglia aristocratica russa, centrale nel romanzo *Guerra e pace* di Tolstoj. La famiglia Volkonskij nel 1947 decise di rientrare dalla Svizzera in Unione Sovietica: qui, il giovane André, che aveva iniziato a improvvisare al pianoforte già all'età di cinque anni, facendo in tempo a studiare con Dinu Lipatti a Ginevra, si iscrisse al corso di composizione con Jurij Šaporin al Conservatorio Čajkovskij di Mosca, dove fu allievo dal 1950 al 1954. Risale al 1957 la suite per pianoforte *Musica stricta*, dedicata ed eseguita per la prima volta nel 1961 dalla leggendaria pianista Marija Judina. Questa composizione è di importanza storica per la musica russa e sovietica, poiché Volkonskij fu il primo a fare uso di tecniche dodecafoniche, anche se utilizzate in modo intuitivo, confessando di essersi reso conto solo in seguito che l'uso flessibile, e non rigido, di un metodo compositivo può migliorare la qualità di un lavoro musicale.

Con *Musica stricta*, Volkonskij diede inizio a una nuova epoca nella storia della musica russa contemporanea, compiendo anche un atto di grande coraggio: una protesta contro la soppressione della libertà e della ricerca, in particolare contro l'obbligo imposto ai compositori nella Russia sovietica di seguire le rigide dottrine del Realismo Socialista. L'audacia di Volkonskij non sfuggì all'attenzione dei burocrati di partito, che dal 1962 in poi imposero un divieto assoluto alla sua musica in Unione Sovietica. Così, comporre colonne sonore e musica di scena per gli spettacoli teatrali rappresentò la fonte di reddito per Volkonskij e per molti compositori emarginati dagli ambienti e dai canali ufficiali dell'apparato di regime, come Edison Denisov, Alfred Schnittke,



*Volkonskij*

*Le autorità sovietiche hanno finalmente avuto l'intelligenza e la saggezza di permettere a un compositore di andarsene, un compositore che non era di alcuna utilità per la realizzazione dei loro piani quinquennali musicali, perché non era in grado di comporre il tipo di musica che solo l'Unione Sovietica può suonare... Ero solo un granello di polvere nel grande palazzo di marmo della cultura sovietica.*

*André Volkonskij*

*Lo sviluppo di André Volkonskij procedette in completa indipendenza dagli onnipotenti principi del partito. Fu maestro di sé stesso nel definire e ampliare la sfera della sua cognizione musicale. Già durante gli anni del conservatorio, si interessò principalmente a due ambiti: la musica moderna e quella preclassica. Nell'ambiente sovietico ermeticamente chiuso, dietro la cortina di ferro, riuscì a trovare e ad assorbire la musica moderna. Coglieva ogni occasione per tirare fuori dalla sua valigetta la musica di Mjaskovskij o Bach e mettersi a suonarla a prima vista. La sua capacità di farlo era sorprendente: si sedeva al pianoforte, suonava una partitura moderna, chiedendo solo a qualcuno di girargli gli spartiti; ripetendola, suonava come se fosse stato un pezzo ben studiato.*

*Yuri Kholopov*

Giya Kancheli, Valentin Silvestrov e Sofija Gubajdulina. Volkonskij lottò per anni, cercando di affermare e preservare la propria personalità artistica, prima di richiedere un visto di uscita nel dicembre 1972. Il risultato fu l'espulsione, il giorno dopo, dall'Unione dei Compositori dell'URSS.

Le ultime tre Sonate di **Aleksandr Skrjabin**, che rappresentano gli esiti più ambiziosi e avveniristici della sua produzione pianistica, furono rifinite e concluse nell'estate del 1913 nella tenuta di campagna a Petrovskoe, in un mondo che presto sarebbe scomparso a causa della guerra e della rivoluzione. Nel caso della *Sonata n. 10, op. 70*, l'idea dell'autore fu quella di cogliere l'alito vitale della natura, e non a caso si è spesso parlato di questa Sonata come “degli insetti”, per alcune righe dell'autore che illustravano il contenuto della partitura: “Gli insetti sono nati dal sole che li nutre. Sono i baci del sole, come la mia Decima Sonata, che è una Sonata d'insetti. Il mondo ci appare come un'entità quando consideriamo le cose sotto questo punto di vista”. Si è qui in piena armonia con la Natura, e questo messaggio di sapore panteista trova la sua ragion d'essere proprio all'interno del contenuto musicale.

La composizione si articola in un movimento unico – un breve Moderato introduttivo che precede un vasto Allegro – e segue la struttura della forma sonata. Il preludio è sommo e sereno nel tono, ma si conclude con tre trilli “luminosi e vibranti”: una visione sfolgorante di luce e un segno dell'importanza dei trilli in questa Sonata, non con funzione decorativa, ma sostanziale. Come spesso accade in Skrjabin, il secondo tema assume una grande importanza, slanciandosi



*Skrjabin*

*Non capisco come sia possibile oggi 'scrivere semplicemente musica'. Vedete, è così poco interessante... Dopotutto, la musica acquista significato e importanza quando è un collegamento in un piano unico e unitario, all'interno di un'intera visione del mondo. La musica è un percorso di rivelazione.*

*Skrjabin*

*Il preludio di Scriàbine è di colore cupo, violaceo, simile a una stoffa marezzata che si divincoli al vento della sera. Mi ricorda il velo funebre che candeggiava nel mio occhio perduto e che non mi lasciava vedere nello specchio se non la sommità pallida della fronte calva.*

*Gabriele D'Annunzio (Notturmo)*

*Squilla un campanello, voci si avvicinano: Skrjabin. Oh, dove fuggire dinanzi ai passi del mio idolo!*

*Boris Pasternak (L'infanzia)*

verso l'alto, contrassegnato da un gioioso entusiasmo al suo apparire. La sua ripresa è uno dei passaggi più straordinari della Sonata: il tema, ancora una volta al centro della trama, è accompagnato da trilli che si espandono in molteplici contrasti, evocando, secondo il compositore, "una luce accecante, come se il sole si fosse avvicinato". La danza finale, in cui il materiale si comprime in una massima sintesi, è la già ricordata danza di insetti "tremolante e alata", ma le battute finali ci lasciano nella pace della foresta. In questa fase della sua vita Skrjabin sentì di essere vicino a nuovi, grandi sviluppi, e lo scrisse anche, commentando: "Devo vivere il più a lungo possibile". Morì invece nell'aprile del 1915, all'età di quarantatré anni, di setticemia, per un'infezione procurata da un taglio nel farsi la barba.



© Marco Borggreve



## Pierre-Laurent Aimard

Pierre-Laurent Aimard, definito dal Wall Street Journal “*un musicista brillante e un visionario straordinario*”, è universalmente riconosciuto come un'autorità nella musica del nostro tempo ma anche per aver gettato nuova luce sulla musica del passato. Il suo programma internazionale di concerti, trasmissioni e registrazioni, concepite in modo creativo, è completato da un impegno di lunga data nell'insegnamento, con conferenze e workshop in tutto il mondo.

Nella stagione 2024/25 Pierre-Laurent Aimard ha celebrato il 150° anniversario di Maurice Ravel con ensemble come la Berner Symphonieorchester, l'Orchestra del Teatro alla Scala, la SWR Symphonieorchester, la Philadelphia Orchestra e ai festival Kissinger Sommer e Litomysyl con la Filarmonica Ceca. Inoltre, ha celebrato il centenario del suo maestro e mentore Pierre Boulez, esibendosi come solista con la HR Sinfonieorchester Frankfurt, l'Ensemble Intercontemporain e la Los Angeles Philharmonic e in recital alla Carnegie Hall di New York, al Wiener Musikverein, all'Auditorium National de Lyon, al Centro Nacional de Difusión Musical di

Madrid e alla Festspielhaus Baden-Baden. Tra prime mondiali figurano l'ultimo concerto per pianoforte di Peter Eotvoes *Cziffra Psodia* con i Berliner Philharmoniker, una nuova opera ....*selig ist*.... per pianoforte ed elettronica di Mark Andre al Donaueschinger Festival e un nuovo lavoro per pianoforte a 4 mani di George Benjamin presentato alla Boulez Saal di Berlino con George Benjamin secondo pianoforte.

Pierre-Laurent Aimard ha collaborato strettamente con molti grandi compositori, tra cui Helmut Lachenmann, Elliott Carter, Harrison Birtwistle, György Kurtág, Karlheinz Stockhausen, Marco Stroppa, Pierre Boulez e Olivier Messiaen.

Aimard è presente in numerosi festival durante tutto l'anno, tra cui il Musikfestspiel di Berlino, il Prague Spring Festival e il Klavierfestival Ruhr. Il suo ampio programma di recital comprende anche la Cité de la Musique di Parigi, il Muziekgebouw di Amsterdam, il Seoul Arts Centre, il Bunka Kaikan di Tokyo, la Konzerthaus Dortmund e l'Alte Oper di Francoforte.

All'inizio del 2024 Aimard ha pubblicato *Schubert: Ländler*: premiato con cinque stelle dalla BBC Music Magazine, questo disco è l'ultimo di



una serie di collaborazioni acclamate dalla critica con Pentatone, dopo l'integrale dei concerti per pianoforte di Bartók con Esa-Pekka Salonen e la San Francisco Symphony Orchestra (2023), *Visions de l'Amen* (2022) registrato con Tamara Stefanovich, la Sonata *Hammerklavier* e le Variazioni Eroiche di Beethoven (2021) e l'opera magna *Catalogue d'oiseaux* di Messiaen (2018), che ha ottenuto numerosi riconoscimenti tra cui il prestigioso premio della critica musicale tedesca.

Curatore innovativo e interprete unico e significativo del repertorio pianistico di ogni epoca, Aimard è stato invitato a dirigere ed esibirsi in numerose residenze, tra cui quella per il Musikkollegium Winterthur, dove nel corso della stagione ha celebrato diversi compositori e ha aperto con il ciclo completo dei Concerti per pianoforte di Beethoven. Altrove ha realizzato progetti innovativi alla Casa da Musica di Porto, alla Carnegie Hall e al Lincoln Center di New York, alla Konzerthaus di Vienna, alla Alte Oper di Francoforte, al Festival di Lucerna, al Mozarteum di Salisburgo, alla Cité de la Musique di

Parigi, al Festival di Tanglewood, al Festival di Edimburgo e come direttore artistico dell'Aldeburgh Festival dal 2009 al 2016.

Membro della Bayerische Akademie der Schönen Künste, Aimard è stato professore alla Hochschule Köln e in precedenza professore associato al Collège de France di Parigi. Nella primavera del 2020 ha rilanciato un'importante risorsa online, Explore the Score, in collaborazione con il Klavier-Festival Ruhr, incentrata sull'esecuzione e sull'insegnamento della musica per pianoforte di Ligeti.

Aimard è stato insignito di numerosi premi, tra cui il prestigioso International Ernst von Siemens Music Prize nel 2017 come riconoscimento di una vita dedicata al servizio della musica e il Leonie Sonning Music Prize, il più importante premio musicale danese, nel 2022.

---

FONDAZIONE  
**iTEATRI**  
REGGIO EMILIA

---

FONDATORI ORIGINARI ISTITUZIONALI



---

FONDATORI ORDINARI



CONFINDUSTRIA REGGIO EMILIA

**BPER:**

---

CON IL SOSTEGNO DI



---

Le attività di spettacolo e tutte le iniziative per i giovani e le scuole sono realizzate  
con il contributo e la collaborazione della Fondazione Manodori



## AMICI DEI TEATRI

---

### CARTA PLATINO



MaxMara



---

### CARTA ORO



---

### CARTA AZZURRA



G.B. E.



---

### CARTA ARANCIONE

Gianna Alfier Pazzaglia, Loredana Allievi, Luigi Bartoli, Renzo Bartoli, Giulio Bazzani, Paola Benedetti Spaggiari, Angelo Campani, Paolo Cirilini, Francesca Codeluppi, Anna Fontana, Maria Paglia, Maurizio Tosi

---

### CARTA VERDE

Leonardo A., Gloria Acquarone, Giorgio Allari, Carlo Artioli, Maria Luisa Azzolini, Claudia Bartoli, Mauro Benevelli, Laura Bertazzoni, Filippo Maria Bertolini, Donata Bisi, Paolo Bonacini, Maurizia Bonezzi, Maurizio Bonnici, Andrea Capelli, L.C., Giulia Cirilini, Giuseppe Cupello, Annamaria Davoli, Emilia Giulia Di Fava, Marisa Vanna Ferrari, Maria Grazia Ferrarini, Milva Fornaciari, Mario Franchella, Anna Lisa Fumagalli, Lia Gallinari, Valeria Gasparini, Paolo Genta, Giuseppe Gherpelli, Enrica Ghirri, Silvia Grandi, Claudio Iemmi, Stefano Imovilli, Liliana Iori, Daniele Iotti, Luigi Lanzi, Federica Ligabue, L.M., Adriana Magnanini, Danilo Manini, Roberto Meglioli, Monica Montanari, Marco Sante Montipò, Maria Rosa Muà, Roberto Parlangeli, Ramona Perrone, Marta Reverberi, Teresa Salvino, Viviana Sassi, Daniela Spallanzani, Roberta Strucchi, Graziella Tarabusi, M.V., Giorgio Vicentini, Monica Vivi, Ilaria Zucca

---

### CARTA ROSSA

Alberto, Beatrice, Filippo, Irene, Matilde, Tommaso,  
Grazia Ferretti, Debora Formisano, Franco Francia, Fosco Guidi, S.P., D.S., P.S.

---

### BENEMERITI DEI TEATRI

Amedeo Amodio, Vanna Belfiore, Davide Benati, Liliana Così, Giuliano Della Casa, Deanna Ferretti Veroni,  
Omar Galliani, Marta Scalabrini Rosati, Corrado Spaggiari, Giuliana Treichler *in memoria di Sergio Treichler*

*Fondazione I Teatri di Reggio Emilia, 2026*  
*A cura dell'Area Comunicazione ed Editoria*

*Citazioni a cura di Giulia Bassi*

*L'editore si dichiara pienamente disponibile a regolare le eventuali spettanze relative a diritti di riproduzione per le immagini e i testi di cui non sia stato possibile reperire la fonte.*

Fondatori



Con il sostegno di

