



RAVENNA FESTIVAL



ACCADEMIA BIZANTINA

direttore

OTTAVIO DANTONE



SONY
CLASSICAL



Riccardo Muti

Pierre Boulez

Zubin Mehta

Lorin Maazel

Great conductors
at

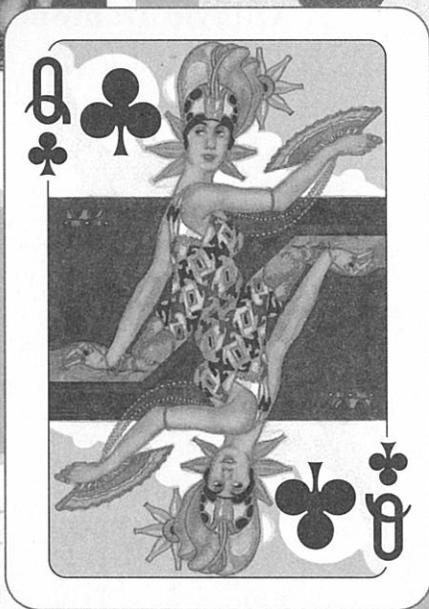
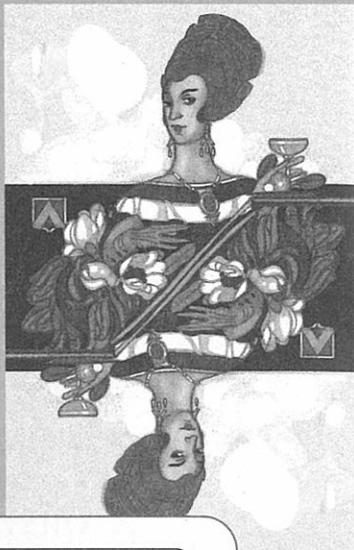
RAVENNA FESTIVAL

FONDAZIONE RAVENNA MANIFESTAZIONI

San Nicolò
Giovedì 6 luglio 2000, ore 21

Omaggio a Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

Accademia Bizantina
direttore
Ottavio Dantone



MODIANO
CARTE DA GIOCO
TRIESTE

JOHANN SEBASTIAN BACH

Concerto Brandeburghese n. 2

in fa magg. BWV 1047

per tromba, flauto, oboe, violino,
archi e continuo

Allegro

Andante

Allegro assai

tromba Gabriele Cassone

flauto Petr Zejfart

oboe Paolo Grazzi

violino Stefano Montanari

Concerto Brandeburghese n. 3

in sol magg. BWV 1048

per 3 violini, 3 viole, 3 violoncelli e continuo

Allegro

Adagio

Allegro

violini Stefano Montanari, Stephanie Degand, Stefania Trovesi

viole Gianni Maraldi, Riccardo Minasi, Paolo Zinzani

violoncelli Mauro Valli, Paolo Ballanti, Franziska Romaner

Concerto Brandeburghese n. 1

in fa magg. BWV 1046

per 2 corni da caccia, 3 oboi, fagotto,
violino piccolo, archi e continuo

Allegro

Adagio

Allegro

Minuetto

Trio I

Polacca

Trio II

corni Dileo Baldin, Ermes Pecchinini

oboi Paolo Grazzi, Andrea Mion, Marco Cera

fagotto Alberto Guerra

violino piccolo Stefano Montanari

Concerto Brandeburghese n. 6
in si bemolle magg. BWV 1051
per 2 viole da braccio, 2 viole da gamba,
violoncello e continuo

Allegro

Adagio ma non tanto

Allegro

viole Riccardo Minasi, Gianni Maraldi

Concerto Brandeburghese n. 5
in re magg. BWV 1050

per flauto traverso, violino,
clavicembalo, archi e continuo

Allegro

Affettuoso

Allegro

traversiere Marcello Gatti
violino Stefano Montanari
clavicembalo Ottavio Dantone

Concerto Brandeburghese
n. 4 in sol magg. BWV 1049

per violino, 2 flauti "in echo", archi e continuo

Allegro

Andante

Presto

violino Stefano Montanari
flauti Petr Zeffart, Lorenzo Cavasanti

trasmesso in differita da 

MUSICA "SPERIMENTALE"
PER I VIRTUOSI DEL PRINCIPE:
I CONCERTI BRANDEBURGHESI

La più celebre realizzazione della vocazione bachiana alla musica concertante è rappresentata dai *Six concerts avec plusieurs instruments*, inviati il 24 marzo 1721 al margravio del Brandeburgo e ribattezzati nel 1873 dal grande biografo di Bach, Philipp Spitta, *Concerti brandeburghesi*: un affascinante laboratorio sperimentale delle possibilità di scrittura per gruppo strumentale, sulla scorta delle raccolte dei maestri italiani e all'insegna di una straordinaria varietà di soluzioni compositive. Non si tratta di una serie preparata per quell'occasione specifica, quanto piuttosto della confezione di una copia autografa di opere già pronte. Circostanza che solleva naturalmente non semplici problemi di cronologia: la data di composizione andrebbe individuata nei primi anni del servizio di Bach come *Kapellmeister* presso la corte di Köthen (1717-23), alla cui straordinaria orchestra la raccolta sarebbe dunque destinata, sebbene non manchi chi la fa risalire al periodo di Weimar (attorno al 1713). Probabilmente i sei concerti non furono scritti nella sequenza in cui vennero poi ordinati secondo un piano accuratamente simmetrico (per due volte ricorre la serie di due concerti grossi e uno di gruppo), né rimasero isolati nella produzione bachiana. Il compositore ricorse a loro nel successivo incarico a Lipsia, quando della musica del primo e del terzo concerto confluì nelle *Cantate* BWV 52, 174 e 207, mentre il quarto divenne il *Concerto per clavicembalo e archi in fa maggiore* BWV 1057.

In queste opere la scrittura del concerto grosso, del concerto solistico e della sonata da camera si alterna, con singolare disponibilità verso il contrappunto rigoroso e alcune strutture della musica vocale, in un caleidoscopio di colori strumentali che conosce pochi eguali nella storia della musica tardobarocca: una propensione per la preziosità timbrica – nella scelta dei singoli strumenti e nella loro combinazione – che verrà

confermata dalle pagine vocali lipsiensis, dalle passioni alle cantate, all'*Oratorio di Natale*. Secondo quella tendenza all'integrazione rilevata a proposito del *Concerto in re minore* BWV 1043, Bach tende alla conciliazione tra istanze stilistiche divergenti, nel senso di una "stravaganza" che consente a questo gruppo di opere uniche, chiaramente rappresentativo di un'intera stagione creativa, di sveltare nel panorama coevo al termine di quel secondo decennio del Settecento che aveva visto l'affermazione, attraverso l'editoria musicale internazionale, delle opere di Vivaldi, Corelli e Albinoni.

L'ampio *Concerto n. 1 in fa maggiore* BWV 1046 realizza la vocazione per il concerto grosso grazie a un imponente spiegamento di forze, ostentato già dal colorito primo tempo: 2 corni, 3 oboi, fagotto, archi e basso continuo, cui Bach sovrappone la parte solistica dell'insolito violino piccolo, strumento di dimensioni ridotte, accordato una terza minore sopra la norma. Un riferimento, questo, alle consuetudini esecutive francesi, e in particolare alla musica da danza, cui si richiamerà scopertamente il movimento conclusivo: una *Suite* in miniatura in cui il *Menuet* di base si alterna con due *Trii* e una *Polonaise*. Prevalgono in questo concerto, sin dalla serrata dinamica concertante dell'esordio, le sonorità dei fiati: gli oboi, in particolare, contrastano gli archi con un tema secondario, mentre i corni sostengono il discorso musicale con figurazioni più semplici ma non meno impegnative né acusticamente meno cospicue. L'*Adagio* attacca come il tempo lento d'un concerto per oboe e archi, per configurarsi più precisamente, all'ingresso del violino piccolo, come un concerto doppio per i due strumenti solisti (cui si aggrega inaspettatamente anche la calda voce del basso, attratta nel gioco imitativo). La cadenza che chiude questa bella pagina in re minore – la tonalità in cui Vivaldi scrisse un memorabile *Concerto* per due oboi – spetta tuttavia al solista che l'aveva aperta, ristabilito nella sua effimera supremazia rispetto allo strumento ad arco. Quest'ultimo potrà rivalersi nell'*Allegro* successivo, unico tempo che adotti la struttura del concerto solistico (pur mediandola con quella vocale dell'aria col *da capo*),

in cui il violino piccolo si oppone brillantemente all'orchestra grazie al materiale tematico di un ritornello insieme stilizzato e vigoroso. Stilisticamente lontana dai lidi del concerto è invece l'appendice francese che costituisce l'ultimo tempo: al passo misurato d'un aggraziato minuetto, l'orchestra al completo cede via via la scena al timbro ovattato dei legni (il *Trio* in re minore per due oboi e fagotto), al colore omogeneo degli archi (la *Polacca*) e infine alla squillante fanfara marziale di corni e oboi (*Trio II*).

Secondo quella dialettica di stili nazionali che costituiva all'epoca ben più di un ozioso passatempo musicologico, il *Concerto n. 2 in re maggiore* BWV 1047 presenta invece schietti caratteri italiani: una scrittura da concerto grosso calata, con bachiana licenza, nella struttura tripartita del concerto solistico. Il primo tempo sembrerebbe la dimostrazione didattica dei propri principi costruttivi: dal vivace *Tutti* orchestrale emergono infatti ordinatamente i quattro strumenti solisti del concertino – violino, oboe, flauto dolce e tromba (un gruppo estremamente eterogeneo, parto della fervida fantasia che Bach sempre dimostra come strumentatore). L'invenzione tematica del movimento è dominata dal memorabile tema d'apertura, fondato su quel ritmo anapestico simbolo della gioia di cui si è discusso a proposito dei concerti per violino. L'intervento d'esordio del concertino consolida la percezione assicurata da quell'idea tematica, proponendone una seconda altrettanto baldanzosa ed energica. Il contrasto fornito dall'*Andante* centrale non potrebbe dunque essere più evidente. L'organico opulento è ridotto alle dimensioni di una cameristica sonata a quattro: se tace la fragorosa tromba, violino oboe e flauto dolce, sostenuti dal continuo, intavolano una pacata, civilissima conversazione, intervenendo per imitazione, fiorendo e variando un medesimo tema, mentre acquista importanza una figura sospirata (nota ribattuta e semitono discendente) che pervaderà l'intero movimento. Prosegue in quella pagina di concerto grosso che è l'*Allegro assai* conclusivo la supremazia dei solisti, che sul sostegno del continuo animeranno

progressivamente la scena, guidati dal timbro ritrovato della tromba. Sarà questa a imporre sin dall'attacco un tema di fanfara consono alla sua vocazione guerriera, aprendo trionfalmente una corona di esibizioni del concertino che le toccherà simmetricamente chiudere col suo icastico richiamo marziale.

Il materiale sonoro varia ancora – e radicalmente – per il lavoro più breve della serie, il *Concerto n. 3 in sol maggiore* BWV 1048, concepito esclusivamente per l'orchestra d'archi. Si tratta in realtà di una compagine dalla concezione eccezionale, in quanto Bach ha diviso al loro interno violini, viole e violoncelli in tre gruppi diversi. Considerando anche il sostegno del continuo (violone e cembalo), si ottiene così un totale di dieci parti reali, risorsa notevole per procedere allo sfruttamento sistematico delle sfumature timbriche in una medesima famiglia strumentale. L'*Allegro moderato* introduttivo, nonostante lo sporadico protagonismo dei violini I, dichiara senza equivoci la propria natura di concerto di gruppo, in cui le diverse sezioni si scambiano, in una dialettica libera e ariosa, un materiale tematico alla cui base si colloca quella cellula anapestica – trascrizione sintetica d'un sentimento gioioso – che costituisce la vera ragion d'essere dell'intera pagina. L'*Adagio* centrale porta alle estreme conseguenze la tendenza italiana (di talune opere di Corelli e Albinoni) allo svuotamento del movimento intermedio a vantaggio dei due tempi estremi: Bach giunge all'esito paradossale di prosciugarlo a due soli accordi, collegati, secondo la tecnica esecutiva dell'epoca, da una cadenza di libera invenzione (gli accordi, di la minore e si maggiore, rimandano indirettamente a mi minore, la tonalità relativa del sol maggiore in cui sono scritti i tempi veloci: pur nello spazio davvero angusto di una sola misura viene dunque evocato un elemento di contrasto rispetto alle due ante laterali del concerto). Nell'*Allegro* conclusivo una frenesia cinetica prende possesso dell'intera compagine (più compatta, poiché i violoncelli suonano all'unisono), lanciandola in una giga, naturalmente di concezione contrappuntistica, dall'inarrestabile congegno motorio.

La scrittura del concerto grosso, dopo l'intermezzo di un concerto di gruppo, si ripresenta in una nuova declinazione nel *Concerto n. 4 in sol maggiore* BWV 1049, in cui un asimmetrico concertino (il violino da un lato e due flauti dolci dall'altro) intesse un discorso musicale dall'incantevole ampiezza di respiro, deliziando l'ascoltatore con un *Allegro* che, tra dolci duetti dei flauti e lunghi assoli del violino, si estende quanto un intero concerto di Albinoni, ben 427 misure, organizzato in un ampio movimento tripartito, che riprende in coda le 82 battute con cui si era aperto. Il contrasto degli *affetti* è assicurato dal breve *Andante* in mi minore, dialogo ordinato tra concertino e concerto grosso, il cui *esprit de géométrie* è turbato soltanto dalla conclusione, vivacizzata da una discesa cromatica del concertino e dalla cadenza del I flauto, che fa planare il movimento proprio sugli accordi che costituivano il sintetico tempo intermedio del *Concerto* n. 3. Il *Presto* finale, teso tra la scrittura contrappuntistica che apre il movimento nel rigore di una fuga a quattro voci (il materiale tematico predisposto da Bach vi si presta a meraviglia) e il virtuosismo del violino solista, compie uno di quegli equilibrismi stilistici che rendono unici i *Brandeburghesi*, armonizzando in un vasto movimento concertante due istanze stilistiche apparentemente inconciliabili.

Le novità storiche più cospicue dell'intera serie vengono però dal *Concerto n. 5 in re maggiore* BWV 1050, concepito come l'integrazione, all'interno di una struttura da concerto grosso, di una preponderante parte solistica, riservata, tra l'altro, a uno strumento che attorno al 1720 *status* solistico non aveva: il clavicembalo. La bellezza e la grandiosità di questa pagina, l'originalità della sua concezione, l'impiego innovativo del cembalo e dell'ancora inconsueto flauto traverso hanno reso sin da allora molto popolare questo concerto, testimoniato da un numero di copie manoscritte superiore alla somma degli altri *Brandeburghesi*. L'*Allegro* esordisce luminoso stabilendo chiaramente la tonalità di re maggiore nella sonorità brillante dell'orchestra d'archi. Al *Tutti*

d'apertura risponde la formazione cameristica del concertino, in cui flauto e violino si rilanciano un tema di assoluta semplicità (costruito su una semplice scaletta discendente) sull'accompagnamento accurato e fiorito del clavicembalo, avvisaglia di un protagonismo assoluto della tastiera – forse il grande cembalo acquistato da Bach per il principe Leopold a Berlino nel 1718. Se nel concertino fioriscono figurazioni ritmiche rinnovate, si sperimentano soluzioni differenti nella dinamica e ci si avventura attraverso diverse regioni armoniche, la vera sorpresa è lo spropositato *assolo* del cembalo (65 misure rappresentano quasi un quarto dell'intero 1° tempo!): non semplicemente una cadenza, ma piuttosto un impegnativo capriccio, tematicamente collegato all'*Allegro* che lo ospita e concluso nei liberi modi di una toccata. Senza fatica la memoria potrà recuperare alcune pagine della produzione bachiana per tastiera, tra cui certi preludi del *Clavicembalo ben temperato*, vol. I, confezionato proprio l'anno dopo i *Concerti brandeburghesi*. Una contrastante pausa meditativa è assicurata dall'*Affettuoso* in si minore, scritto per il solo concertino nella forma della sonata a tre, il cui tono patetico è impreziosito da alcune sapide dissonanze. È ancora il concertino ad aprire, col medesimo gesto di quarta ascendente, l'*Allegro* conclusivo, un'ampia giga in re maggiore che non rinuncia a un elaborato tessuto contrappuntistico, fondato sulla figura pervasiva della terzina, all'interno di una macrostruttura ternaria (ABA': inconsueta per un tempo di danza) che prevede in conclusione il ritorno variato di 82 delle 310 misure complessive.

Un organico strumentale sui generis, costituito dai soli archi, ma con l'assenza notevole dei violini, è incaricato dell'esecuzione del *Concerto n. 6 in si bemolle maggiore* BWV 1051 – sintesi delle tecniche compositive della sonata e del concerto grosso nella struttura in tre tempi del concerto solistico. Vi si confrontano tre gruppi strumentali: due parti di viola da braccio, due di viola da gamba (una delle quali probabilmente concepita per lo stesso principe Leopold di Anhalt-Köthen) e una terza sezione rappresentata da violoncello, violone e

clavicembalo. Banditi dunque lo smalto e la brillantezza del violino, il concerto si concentra sull'esplorazione dei timbri gravi (un interesse testimoniato dalle coeve *Suites* per violoncello solo), ricorrendo anche a uno strumento come la viola da gamba, che, sebbene destinata ancora a una certa popolarità nel cuore del Settecento, conferisce un sapore arcaicizzante alla composizione. Il primo tempo attacca con la polifonia del contrappunto serrato, a canone, delle due viole da braccio (lo strumento col quale Bach soleva dirigere l'orchestra, qui elevato al ruolo guida che sarebbe del violino). Nonostante la tradizionale alternanza tra concerto grosso e concertino solistico (le due viole da braccio e il violoncello), la superficie sonora evita ogni acceso contrasto, mantenendo omogeneo il suo colore scuro. Una tinta che verrà rischiarata dai due tempi successivi, a cominciare dall'*Adagio ma non tanto* in mi bemolle maggiore, un gioiello di *melos* barocco: accantonate le vetuste viole da gamba, le viole da braccio spiegano, sul nastro scorrevole del continuo, una distesa sonora calma e serena, scambiandosi il canto di un tema caratterizzato da un salto di settima discendente che approda su un trillo, per risalire sinuosamente al punto di partenza. Sospeso il tempo centrale sulla dominante di sol minore, attacca una splendida giga all'italiana (*Allegro*), tripartita e in si bemolle maggiore: il ritornello – in cui l'intera compagine del concerto grosso è guidata vigorosamente dall'unisono delle viole da braccio nell'animazione delle sincopi – ricompare frequente in opposizione alle sezioni solistiche del concertino, brillante testimonianza del virtuosismo esecutivo degli orchestrali e del loro *Kapellmeister* nel piccolo principato di Anhalt-Köthen.

Raffaele Mellace



ACCADEMIA BIZANTINA

Presidente onorario Antonio Patuelli
Comitato d'onore Luciano Berio e Riccardo Muti
Presidente Romano Valentini
Vice-presidente Paolo Ballanti
Tesoriere Angelo Vernocchi

flauti a becco

Petr Zejfart
Lorenzo Cavasanti

traversiere

Marcello Gatti

oboi

Paolo Grazzi
Andrea Mion
Marco Cera

fagotto

Alberto Guerra

tromba

Gabriele Cassone

corni

Dileno Baldin
Ermes Pecchinini

violini

Stefano Montanari
Franco Andrini
Paolo Zinzani
Stephanie Degand
Stefania Trovesi
Stefano Rossi

violino e viola

Riccardo Minasi
Paolo Zinzani

viola

Gianni Maraldi

violoncelli
Mauro Valli
Paolo Ballanti
Franziska Romaner

viole da gamba
Cristiano Contadin
Marco Angilella

violone
Nicola Dal Maso

clavicembalo
Romano Valentini

*maestro di concerto al
cembalo*
Ottavio Dantone

Fondata nel 1983 a Ravenna l'Accademia Bizantina è oggi accreditata dalla critica più qualificata come uno dei gruppi con strumenti originali più esperti e raffinati nel repertorio italiano del Sei-Settecento: rigore stilistico, fantasia interpretativa, perfezione tecnica, le qualità peculiari che gli vengono universalmente riconosciute.

L'Accademia Bizantina è presente nelle rassegne e nei festival nazionali ed internazionali più importanti e ha effettuato tournée in Europa, Israele, Giappone, Messico, Stati Uniti, Sud America.

Ha al suo attivo una notevole attività discografica con la Denon Columbia, la Arts e la RCA e numerose registrazioni radiofoniche e televisive per la RAI ed altre emittenti nazionali ed estere.

Dal gennaio 1996 i musicisti dell'Accademia Bizantina hanno scelto di affidarsi alla direzione musicale di Ottavio Dantone.



OTTAVIO DANTONE

Ottavio Dantone è diplomato in organo e clavicembalo al Conservatorio "G. Verdi" di Milano. Ha intrapreso la carriera concertistica giovanissimo dedicandosi fin dall'inizio allo studio e al costante approfondimento della musica antica e segnalandosi presto all'attenzione del pubblico e della critica come uno dei clavicembalisti più esperti e di talento della sua generazione.

Nel 1985 ha ottenuto il premio di "basso continuo" al Concorso internazionale di clavicembalo di Parigi e nel 1986 è stato premiato al Concorso internazionale di Bruges, primo italiano ad aver ottenuto tali riconoscimenti a livello internazionale in ambito clavicembalístico.

Negli ultimi anni ha gradualmente affiancato alla sua

intensa attività di solista quella di direttore d'orchestra, estendendo il suo repertorio al periodo classico e romantico. In questa veste ha collaborato con diverse orchestre quali i Pomeriggi Musicali di Milano, Fondazione "Arturo Toscanini", Orchestra di Padova e del Veneto, Orchestra Milano Classica, Teatro Lirico di Cagliari, Accademia Filarmonica della Scala.

Dal 1996 è il direttore musicale di Accademia Bizantina, con la quale collabora dal 1989.

Ha effettuato tournée in tutta Europa, Stati Uniti, Giappone, Israele e Messico ed è regolarmente ospite delle più importanti sale e associazioni concertistiche.

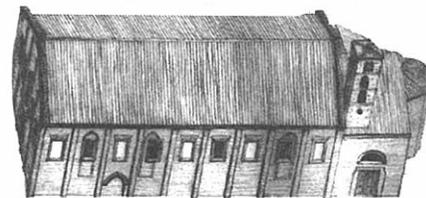
Al marzo 1999, nel corso della stagione lirica del Teatro Alighieri di Ravenna, risale il suo debutto operistico, alla guida di Accademia Bizantina, con la prima esecuzione in tempi moderni del *Giulio Sabino* di Giuseppe Sarti, opera in tre atti del 1781 (della quale Dantone ha curato anche la revisione), ottenendo un notevole successo di pubblico e di critica.

Moltissime le registrazioni televisive e radiofoniche in Italia e all'estero nonché quelle discografiche sia come solista che come concertatore e continuista. La sua incisione delle *Sonate di gravicembalo* di Paradisi è stata premiata dalla critica italiana come miglior disco del 1998.

Nell'autunno 1999 è stato scelto da Riccardo Muti per dirigere dopo di lui le repliche di *Nina, o sia La pazza per amore* di Paisiello, al Teatro alla Scala di Milano.

Profondo conoscitore della prassi esecutiva barocca, tiene regolarmente corsi di clavicembalo, musica d'insieme, basso continuo e improvvisazione.

IL LUOGO



san nicolò

SAN NICOLÒ

La chiesa di S. Nicolò, dedicata al vescovo di Myra patrono di Bari, fu edificata a partire dalla seconda metà del duecento, unitamente all'annesso monastero, come sede ravennate dell'ordine degli eremiti agostiniani; il nuovo edificio veniva a sostituire l'extramuranea, ancorché non molto distante, chiesa di S. Nicolò "dei Britti" o "in vineis", risalente ancora all'VIII secolo. I tempi di edificazione dovettero comunque prolungarsi notevolmente, e abbiamo notizia di lavori alla copertura ancora nel 1359, epoca alla quale risalgono le pitture più antiche superstiti. Oltre a nuovi rifacimenti del tetto segnalati nel 1468 e nel 1732, l'aspetto della chiesa subì sostanziali modifiche nel 1589, per iniziativa del padre Girolamo Curiali, Prefetto del cenobio, e ancora alla fine del XVII secolo, quando furono affrescate con prospettive architettoniche le due cappelle di S. Agostino e S. Monica, e realizzate sette pale d'altare: artefice di tale decorazione fu il padre agostiniano Cesare Pronti (nato Bacciocchi), notevole allievo del Guercino, nato a Cattolica nel 1626 e assai attivo a Ravenna, che nella stessa chiesa di S. Nicolò trovò nel 1708 sepoltura. L'attività della chiesa e del convento proseguì fino al 1797-98, quando entrambi furono incamerati dal Demanio Nazionale; ripristinati il 4 maggio 1826, vennero definitivamente soppressi dal governo sabauda nel 1866. L'aula di culto, utilizzata dapprima come deposito di macchinari, fu in seguito venduta al Ministero della Guerra, che la destinò a cavallerizza militare, intitolandola a Luigi Carlo Farini (1886). Questi anni videro una serie di continue spoliazioni all'edificio, che interessarono il pavimento in giallo e rosso veronese, riutilizzato dapprima in S. Apollinare Nuovo (1873-1918) e poi nella chiesa di San Zaccaria, il protiro del fianco sinistro, portato dapprima (1887) nella Chiesa di S. Romualdo e solo nel 1918 riutilizzato nella chiesa di Sant'Agata, l'antico organo, reimpiegato nel Teatro Alighieri (1870) e disperso dopo il 1959, le pale d'altare del Pronti (la maggior parte delle quali è oggi sita presso il Seminario Arcivescovile), il soffitto a cassettoni, il coro in noce intarsiato, il ciborio marmoreo rinascimentale. A

parte il restauro del pericolante campanile (1911-12), le malversazioni perpetrate a danno dell'edificio non mutano con il nuovo secolo, e nel 1921 la chiesa è adibita a garage militare, e rimarrà tale anche per i decenni seguenti. Solo a partire dal 1983, l'edificio, divenuto proprietà comunale, ha conosciuto ad opera della Soprintendenza per i Beni Ambientali ravennate una sistematica campagna di restauro, che si è protratta fino ai nostri giorni, con significative scoperte.

L'edificio oggi appare all'esterno solo parzialmente leggibile, essendo occultato sul lato destro dall'ex convento, mentre l'intera area absidale è racchiusa nel giardino di una casa privata. La fronte e il fianco orientali si presentano alquanto spogli, ravvivati da una ghiera ad arcatelle lungo il tetto e ritmati da semplici lesene, fra le quali sono state aperte in alto in età moderna finestre rettangolari; all'originaria *facies* trecentesca della chiesa appartengono le tracce di feritoie ogivali lungo il fianco al pari del rosone mediano sulla fronte, anch'esso in seguito obliterato. Nel fianco sinistro, a destra della porta attuale, si scorgono le tracce di un portale ogivale con cornice in cotto. Alquanto sacrificato dall'assetto attuale dell'isolato è il sobrio campanile cinquecentesco a pianta quadrangolare, con serie di monofore e bifora terminale, meglio visibile dal chiostro.

L'interno si presenta ad aula mononave, rigorosamente delimitata secondo due volumi cubici, con lunghezza doppia rispetto alla larghezza e all'altezza. Il presbiterio, quadrangolare con copertura a crociera, è arricchito da un'abside pentagonale, con grandi finestre ogivali, esternamente inquadrata da un'elegante serie di doppi archetti pensili; ai lati sorgono due cappelle rettangolari, già intitolate a S. Agostino e alla madre S. Monica. Nonostante il parziale scrostamento degli intonaci attuato, assieme ad alcuni veri e propri sventramenti, fra Otto e Novecento, le pareti della chiesa costituiscono ancora un singolare palinsesto che lascia emergere fasi decorative ben distinte. Dei programmi pittorici tardotrecenteschi, riconducibili ad un ambito bolognese piuttosto che riminese (Martini), restano significative tracce nella zona orientale. Nella parete sinistra della

navata emergono resti di una crocefissione, figure di santi vescovi e il volto di una Madonna in trono affiancata da santi collocati all'interno di nicchie; nel registro superiore compaiono i resti di una scena, probabilmente di Annunciazione, e, verso l'abside, figure di santi collocati all'interno di edicole, con i donatori raffigurati ai piedi (riconoscibili il beato Agostino Novello, affiancato da un angioletto, e S. Sigismondo, con il giglio). Sempre articolato su due registri è il programma decorativo del muro orientale del presbiterio, dove appare chiaramente leggibile in alto, delineato con vivace gusto narrativo, l'episodio leggendario di San Giorgio che salva la principessa dal drago, rendendolo mansueto, oltre a una scena di battesimo, più a destra, probabilmente da riferirsi al padre del santo stesso. Più difficile da identificare è la scena del registro inferiore, con un angelo ed un personaggio regale in atto di dare ordini, forse all'interno di una scena di martirio. A una fase successiva, già cinquecentesca, appartiene una seconda frammentaria *Crocifissione*, riscoperta nei recenti restauri e attribuita dalla Martini a Francesco Longhi (1544-1618), mentre ancora successivi sono i resti delle prospettive architettoniche dipinte da padre Pronti.

Gianni Godoli

Fondazione Ravenna Manifestazioni
Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Ministero per i Beni e le Attività Culturali

RAVENNA FESTIVAL
ringrazia

Assicurazioni Generali
Autorità Portuale di Ravenna
Banca Commerciale Italiana
Banca Di Romagna
Banca Popolare di Ravenna
Banca Popolare di Verona
Banco S. Geminiano e S. Prospero
Barilla
Cassa di Risparmio di Cesena
Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza
Cassa di Risparmio di Ravenna
Centrobanca
Circolo Amici del Teatro "Romolo Valli" di Rimini
CMC Ravenna
CNA Servizi Sedar Ravenna
CNA Servizi Soced Forlì-Cesena
CNA Servizi Rimini
Cocif
Confartigianato della Provincia di Ravenna
COOP Adriatica
Credito Cooperativo Provincia di Ravenna
Eni
Fondazione Cassa di Risparmio di Parma
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Fondazione Ferrero
I.C.R. Intermedi Chimici Ravenna
Iter
Legacoop
Mirabilandia
Miuccia Prada
Modiano
Nextra
Pirelli
Proxima
Rolo Banca 1473
Sapir
The Sobell Foundation
The Weinstock Fund
UBS
Unibanca

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



Presidente

Marilena Barilla

Vice Presidenti

Roberto Bertazzoni

Lord Arnold Weinstock

Comitato Direttivo

Domenico Francesconi

Giuseppe Gazzoni Frascara

Gioia Marchi

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Segretario

Pino Ronchi

Nerio e Stefania Alessandri, *Forlì*

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*

Marilena Barilla, *Parma*

Arnaldo e Jeannette Benini, *Zurigo*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,
Parma

Riccardo e Sciaké Bonadeo, *Milano*

Michele e Maddalena Bonaiuti, *Firenze*

Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*

Antonella Camerana, *Milano*

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Letizia Castellini Taidelli, *Milano*

Giuseppe e Franca Cavalazzi, *Ravenna*

Giovanni e Paola Cavalieri, *Ravenna*

Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Richard Colburn, *Londra*

Claudio Crecco, *Frosinone*

Tino e Marisa Dalla Valle, *Milano*

Ludovica D'Albertis Spalletti,

Ravenna

Flavia De André, *Genova*

Sebastian De Ferranti, *Londra*

Roberto e Barbara De Gaspari,

Ravenna

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

Enrico e Ada Elmi, *Milano*

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Gianni e Dea Fabbri, *Ravenna*

Mariapia Fanfani, *Roma*

Gian Giacomo e Liliana Faverio,

Milano

Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*

Domenico e Roberta Francesconi,

Ravenna

Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*

Idina Gardini, *Ravenna*

Giuseppe e Grazia Gazzoni

Frascara, *Bologna*

Maurizio e Maria Teresa Godoli,

Bologna

Vera Giulini, *Milano*

Roberto e Maria Giulia Graziani,

Ravenna

Toyoko Hattori, *Vienna*

Dieter e Ingrid Häussermann,

Bietigheim-Bissingen

Pierino e Alessandra Isoldi, *Bertinoro*

Michiko Kosakai, *Tokyo*

Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*

Franca Manetti, *Ravenna*

Valeria Manetti, *Ravenna*

Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*

Giandomenico e Paola Martini,

Bologna

Luigi Mazzavillani e Alceste Errani,

Ravenna

Ottavio e Rosita Missoni, *Varese*

Maria Rosaria Monticelli Cuggiò e

Sandro Calderano, *Ravenna*

Cornelia Much, *Müllheim*

Peppino e Giovanna Naponiello,

Milano

Maura e Alessandra Naponiello,

Milano

Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*

Ileana e Maristella Pisa, *Milano*

Gianpaolo e Graziella Pasini, *Ravenna*

Desideria Antonietta Pasolini

Dall'Onda, *Ravenna*

Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*

Sergio e Penny Proserpi, *Reading*

Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*

The Rayne Foundation, *Londra*

Giuliano e Alba Resca, *Ravenna*

Tony e Ursula Riccio, *Norimberga*

Stelio e Pupa Ronchi, *Ravenna*

Lella Rondelli, *Ravenna*

Marco e Mariangela Rosi, *Parma*

Angelo Rovati, *Bologna*

Mark e Elisabetta Rutherford,

Ravenna

Edoardo e Gianna Salvotti, *Ravenna*

Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*

Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*

Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*

Italo e Patrizia Spagna, *Bologna*

Ernesto e Anna Spizuoco, *Ravenna*

Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*

Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*

Ian Stoutzker, *Londra*

Enrico e Cristina Toffano, *Padova*

Gian Piero e Serena Triglia, *Firenze*

Leonardo e Monica Trombetti,

Ravenna

Maria Luisa Vaccari, *Padova*

Vittoria e Maria Teresa Vallone, *Lecce*

Gerardo Veronesi, *Bologna*

Marcello e Valerio Visco, *Ravenna*

Luca Vitiello, *Ravenna*

Lord Arnold e Lady Netta

Weinstock, *Londra*

Carlo e Maria Antonietta Winchler,

Milano

Giovanni e Norma Zama, *Ravenna*

Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*

Guido e Maria Zotti, *Salisburgo*

Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*

Alma Petroli, *Ravenna*

Associazione Viva Verdi, *Norimberga*

Camst Impresa Italiana di

Ristorazione, *Bologna*

Centrobanca, *Milano*

CMC, *Ravenna*

Deloitte & Touche, *Londra*

Fondazione Cassa di Risparmio di

Parma e Monte di Credito

su Pegno di Busseto, *Parma*

Freshfields, *Londra*

Ghetti Concessionaria Audi, *Ravenna*

Hotel Ritz, *Parigi*

ITER, *Ravenna*

Kremslehner Alberghi e Ristoranti,

Vienna

Marconi, *Genova*

Matra Hachette Group, *Parigi*

Parmalat, *Parma*

Rosetti Marino, *Ravenna*

Sala Italia, *Ravenna*

SEASER - Marinara Porto

Turistico, *Ravenna*

Si Anelli - Gioielli e orologi, *Ravenna*

SMEG, *Reggio Emilia*

S.V.A. S.p.A. Concessionaria Fiat,

Ravenna

Technogym, *Forlì*

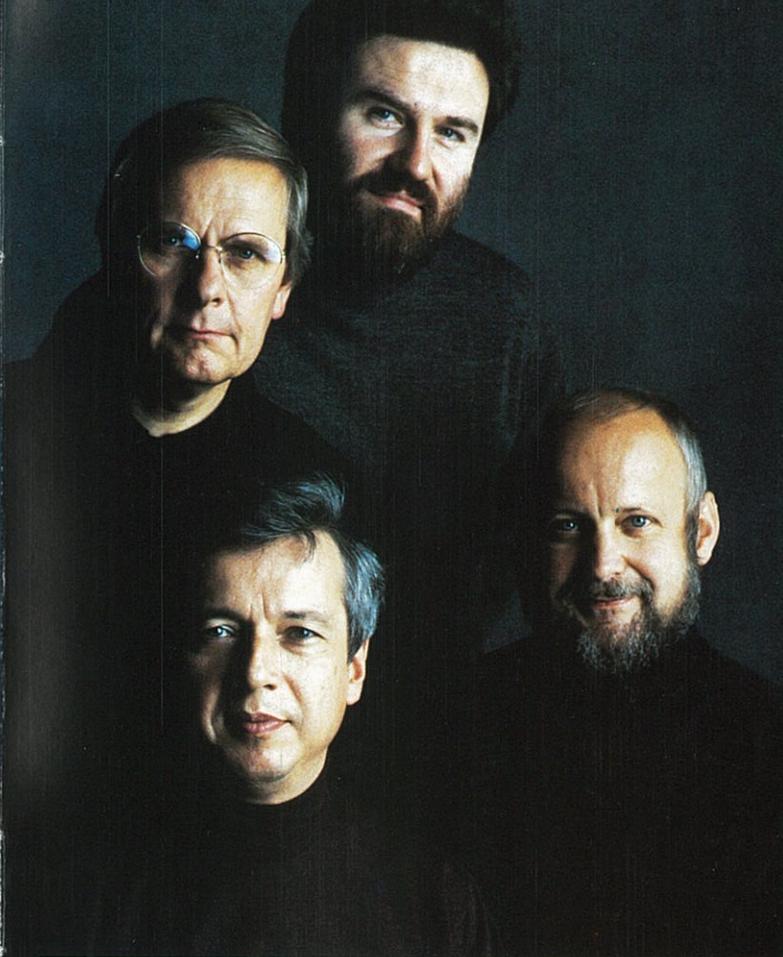
Terme di Cervia e di Brisighella, *Cervia*

Viglienzzone Adriatica, *Ravenna*

ALBAN BERG QUARTETT

EMI
CLASSICS

AL RAVENNA FESTIVAL 2000



BARTÓK
String Quartets
Streichquartette
Nos. 1-6

ALBAN
BERG
QUARTETT



7 47720 8 - BOX 3CD



Beethoven

Cuartetos de cuerdas
N° 9 «Rasumovsky»
N° 10 «Arpa»

Alban Berg Quartett

EMI
CLASSICS

RED
LINE

CEP

5 73013 2

EMI
CLASSICS

*per Riccardo Muti
al Ravenna Festival 2000*

