
San Nicolò
Giovedì 5 luglio 2001, ore 21

**THE GOLDEN AGE
OF CONSORT MUSIC**

Hespèrion XXI

viola da gamba e direttore

Jordi Savall

soprano Montserrat Figueras

viola soprano Jordi Savall

viola contralto Sophie Watillon

viola tenore Sergi Casademunt

viola basso Philippe Pierlot

violone Lorenz Duftschmid

liuto e tiorba Xavier Diaz

I parte

ANONIMO

Browning

WILLIAM BYRD (1543?-1623)

La Virginella

In Nomine a 5

Ye sacred Muses (Elegy for Th. Tallis + 1585)

ANTHONY HOLBORNE (c. 1540-c. 1602)

Pavana Bona Speranza

The teares of the Muses

CIPRIANO DE RORE (1515-1565)

Madrigale Ancor che col partire

(passeggiato da Giovanni Battista Bovicelli)

ANTHONY HOLBORNE (c. 1540-c. 1602)

Gagliarda Heig to holiday

ANONIMO

The dark is my delight

ALFONSO FERRABOSCO (1575-1628)

Pavana a quattro note Hear me, O God

GIACOMO DE GORZANIS (1525-1578)

Gagliarda La Barca d'amore

GIULIO CACCINI (1550-1618)

Madrigale Torna deh torna

INNOCENZO ALBERTI (c. 1535-1615)

Pavin of Alberti - Gagliarda

GIULIO CACCINI (1550-1618)

Aria Non ha'l ciel con tanti lumi

II parte

JOHN DOWLAND (1563-1626)

Pavana Semper Dowland semper dolens
Gagliarda The King of Denmark's Galliard

GIULIO CACCINI (1550-1618)

Aria passeggiata Dolcissimo sospiro

ORLANDO GIBBONS (1583-1625)

In Nomine a 4

RICHARD NICHOLSON (?-1639)

Canzonetta Joan, quoth John

ANONIMO

In Nomine O Lord, turn not away thy face

HENRY PURCELL (1659-1695)

Fantasia upon One Note a 5
To the hills and the vales

ANONIMO

Allemana d'amor - Desesperata

ANONIMO

When Daphne from fair Phoebus did fly

The Golden Age of Consort Music

musiche di epoca elisabettiana

LA VIRGINELLA
(W. Byrd)

La Virginella è simil' alla rosa
Ch' in bel giardin sulla nativa spina,
Mentre sola è, sicura si riposa.
Né grege, né pastor se le avvicina:
L'aura soave e l'alba rugiadosa,
L'acqua, la terra, al suo favor s'inchina:
Giovani vaghi e donn'inamorate,
Amano aveme e seni e temple ornate

Elegia
YE SACRED MUSES
(W. Byrd)

Ye sacred Muses, race of Jove,
Whom Music's lore delighteth,
come down from crystal heav'ns above
To earth where sorrow dwelleth,
In mourning weeds with tears in eyes:
Tallis is dead and music dies.

Madrigale
ANCOR CHE COL PARTIRE
(C. De Rore)

Ancor che col partire
Io mi sento morire
Partir vorrei ogn'hor, ogni momento,
Tant'è'l piacer ch'io sento
De la vita ch'acquisto nel ritorno.
Et cosi mill'e mille volte'l giorno
Partir da voi vorrei,
tanto son dolci gli ritorni miei.

THE DARK IS MY DELIGHT

(Anonimo)

The dark is my delight,
So is the nightingale's;
My music's in the night,
So is the nightingale's;
My body is but little,
So is the nightingale's;
I love to, love to sleep,
against the prickle,
So, so doth the nightingale.

Madrigale

TORNA DEH TORNA

(G. Caccini)

Torna, deh torna pargoletto mio,
Torna, che zenza te son senza core!
Dove t'ascondi, ohimé? che t'ho fatt'io
Ch'io non ti veggio e non ti sento, Amore?
Corrimi in braccio omai, spargi d'oblio
Questo, che'l cuor mi strugge, aspro dolore.
Senti de la mia voce il flebil suono
tra'pianti e tra'sospir'chieder perdono.

Pavana a quattro note

HEAR ME, O GOD

(A. Ferrabosco)

Hear me, O God,
a broken heart
is my best part;
Use still Thy rod,
That I may prove
There-in Thy love.

If Thou had'st not
Been stern to me,
But let me free,
I had forgot
My self and Thee.

For sin's so sweet
As minds ill bent
Can not repent
Until they meet
Their punishment.

ARIA
NON HA'L CIEL CON TANTI LUMI
(G. Caccini)

Non ha'l ciel cotanti lumi,
Tante still'e mare e fiumi,
Non l'April gigli e viole,
Tanti raggi non ha il Sole,
Quant'ha doglie e pen'ogni ho
Cor gentil che s'innamora.

Penar lungo e gior corto,
Morir vivo e viver morto
Spem'incerta e van desire,
Mercè poca a gran languire,
Falsi risi e veri pianti
É la vita degli amanti.

Neve al sol e nebbia al vento
E d'Amor gioia e contento;
Degli affanni e delle pene
Ahi che'l fin già mai non viene,
Giel di morte estingue ardore
Ch'in un'alma accende amore.

Ben soll'io che'l morir solo
Può dar fine al mio gran duolo,
Nè di voi già mi dogl'io
Del mio stato acerbo e riso
Sol'Amor tiranno accuso,
Occhi belli, e voi ne scuso

Aria passeggiata
DOLCISSIMO SOSPIRO
(G. Caccini)

Dolcissimo sospiro
Ch'esci da quella bocca
Ove d'amor, ove d'amor
Ogni dolcezza fiocca;
Deh, deh, vieni a raddolcire
L'amaro mio dolore.
Ecco, ch'io t'apro il core,
Ma, ma, folle, a chi ridico il mio martire?
Ad'un sospiro errante
Che forse vola in sen ad altro amante.

Canzonetta
JOAN, QUOTH JOHN
(R. Nicholson)

Joan, quoth John, when will this be?
Tell me when wilt thou marry me?
My cow and eke my calf and rent,
My land and all my tenement.
Say Joan, say, Joan, what wilt thou do?
I cannot come every day to woo.

John, quoth Joan, 'is there such haste?
Look ere you leap, lest you make waste.
If haste you have with me to wed,
More belongs to a bride's bed.
Wherefore, wherefore thus must you do:
Day and night, come every hour to woo,
Come every hour to woo.

John if you will needs me have,
This is that which I do crave,
To let me have my will in all,
And then with thee I'll never brawl.
Say, John, say, John, shall this be so?
Then you need not come every hour to woo,
Come every hour to woo.

In Nomine
O LORD, TURN NOT AWAY THY FACE
(Anonimo)

O Lord, turn not away thy face from him that lieth
prostrate,
Lamenting sore his sinful life before thy mercy gate,
Which gate thou op'nest wide to those that do lament
their sin;
Shut not that gate, against me Lord, but let me enter in.

And call me not to mine account how I have lived here,
For then I know right well, O Lord, how vile I shall
appear.
I need not to confess my life, I am sure thou canst tell
What I have been, and what I am, I know thou know'st it
well.

O Lord, thou know'st what things be past, and'eke the
things that be;
Thou know'st what is to come, nothing is hid from thee.
Before the heavens and earth were made, thou know'st
what things were then,
As all things else that have been since among the sons of
men.

And can the things that I have done be hidden from the
then?
Nay, nay, thou know'st them all, O Lord, where they
were done, and when.
Wherefore with tears I come to thee to beg and to entreat,
E'en as a child that hath done ill, and feareth to be beat.

So come I to thy mercy gate, where mercy doth abound,
Requiring mercy for my sin to heal my deadly wound.
O Lord, I need not to repeat what I do beg or crave;
Thou know'st, O Lord; before I ask the thing that I
would have.

Mercy, good Lord, mercy I ask, this is the total sum;
For mercy, Lord, is all my suit; Lord, let thy mercy
come.
Mercy, good Lord, etc.

TO THE HILLS AND THE VALES

(H. Purcell)

To the hills and the vales,
To the rocks and the mountains.
To the musical groves
and the cool shady fountains,
Let the triumphs,
Let the triumphs of love and beauty be shown.

To the hills and the vales,
To the rocks and the mountains.
To the musical groves
and the cool shady fountains,
Let the triumphs,
Let the triumphs of love and beauty be shown.

Go revel, ye Cupids,
Go revel, go revel,
Ye cupids, go revel
The day is your own.

WHEN DAPHNE FROM FAIR PHOEBUS DID FLY

(Anonimo)

When Daphne from fair Phoebus did fly,
The west wind most sweetly did blow in her face.

Her silken scarf scarce shaddow'd her eyes;
The god cried, O pity, and held her in chase.

Stay nymph, cries Apollo,
Tarry and turn thee, sweet nymph, stay!

Lion nor tiger doth thee follow,
Turn thy fair eyes and look this way.

O turn, O pretty sweet,
And let our red lips meet.
Pity, O Daphne, pity me.

La regina Elisabetta I, chiamata ‘patrona della musica’ in tutte le cronache della sua epoca e ritratta nell’atto di suonare il liuto nelle incisioni di Nicholas Hilliard, salì al trono d’Inghilterra nel 1558 per rimanervi fino alla sua morte, avvenuta nell’anno 1603.

Documenti ufficiali riportano volentieri, a fianco dei resoconti di colloqui e interventi politici e diplomatici, aneddoti di vita musicale con protagonista la sovrana in persona, animatrice di vere e proprie esibizioni fuoriprogramma appunto al liuto, spesso al virginale, nell’atto di cantare o addirittura di danzare pavane e gagliarde.

Al di là degli aneddoti storicamente più o meno attendibili, è comunque certo che la musica dovette ricoprire un ruolo molto significativo in tutte le occasioni pubbliche di celebrazione del potere sovrano d’Inghilterra, sia nelle sedi ufficiali laiche che in quelle religiose. A questo proposito è interessante notare come, a differenza dei paesi di religione e cultura cattolica, in Inghilterra la rigida distinzione tra musica sacra e profana caratteristica negli anni della Controriforma si stempera decisamente, e non è difficile riconoscere che gli stessi modi compositivi e lo stesso gusto, talvolta le stesse forme musicali si muovono con disinvoltura dal contesto laico a quello religioso mantenendo la stessa denominazione (è il caso dell’*Anthem*, o dell’*Innomine*) ma caratterizzandosi nell’offerta di temi ora politici, religiosi, mitologici o di semplice invenzione fantastica.

Le cronache attestano di come la regina fornisse di persona istruzioni dettagliate ai funzionari di corte in merito al genere di musica che le era maggiormente gradita e che si sarebbe dovuta produrre.

La collaborazione diretta degli stessi alti funzionari di stato nell’arrangiamento e nella realizzazione di musiche d’insieme durante i viaggi ufficiali della regina sembra fosse una parte integrante dei reciproci doveri di cortesia. Ne scrivono i cronisti dei viaggi della regina a Kenilworth (1575) Norwich (1578) e Elvetham (1591).

Anche se non si sa quale musica in realtà venisse eseguita, ciò offre un’ulteriore testimonianza dell’importanza tutt’altro che marginale della musica nel cerimoniale di corte.

Dei diversi strumenti che si dice la regina abbia posseduto e suonato personalmente, comunque, solo una famosa spinetta oggi conservata presso il Victoria and Albert Museum a Londra le è certamente appartenuta, così come sembra senz'altro da ridimensionare la quantità di manoscritti e partiture che la tradizione vuole appartenenti alla biblioteca reale, senza però effettivo fondamento.

L'età d'oro del concerto trova in Inghilterra nel *Consort* la sua espressione più tipica e caratteristica.

Il Consort è un piccolo ensemble strumentale, o strumentale e vocale insieme, per l'esecuzione della musica di corte a carattere quasi sempre privato composta prima del 1700.

Il termine 'Consort' pare a tutt'oggi essere nato da un erroneo tentativo di traduzione del corrispondente termine italiano di concerto, già esistente per indicare comunque (stiamo parlando dell'inizio del XVI secolo) niente di più che un generico gruppo di voci o strumenti.

Seguendo uno sviluppo analogo a quello compiuto dal 'Concerto' in Italia e in Francia, anche il Consort perfeziona e definisce nel tempo la propria fisionomia alla ricerca di caratterizzazione, armonia timbrica e ottimizzazione delle risorse espressive. Ecco quindi che, mentre ancora verso la metà del 1500 si uniscono nel Consort strumenti provenienti dalle diverse famiglie, in una ricerca evidente del contrasto, in epoca più tarda questo termine tende sempre più spesso ad indicare un assieme di strumenti appartenenti tutti alla stessa famiglia, rappresentata preferibilmente in tutta la gamma completa delle sue tessiture, dal soprano al subbasso.

Lungi dal costituire una regola, questa prassi compare peraltro a fianco di testimonianze e documenti che continuano ad attestare come il Consort si presentasse ancora come un organico variabile e multiforme.

Praetorius scrive largamente a proposito del 'English Consort' nel terzo volume del suo *Syntagma Musicum*, (1618) e la sua descrizione è così ampia e entusiastica da testimoniare la diffusione di questa pratica all'inizio del XVII secolo. Anche stampe tedesche e olandesi dello stesso periodo mostrano che nel Consort i più vari e differenti strumenti potevano suonare assieme: un

Consort misto, cioè formato di strumenti eterogenei tra loro, per esempio viole con flauti a becco oppure ancora cornetti, veniva comunque denominato per precisione 'broken Consort'.

Del resto, una normativa rigida nella scelta degli strumenti da associare in ensemble è aliena allo spirito dei secoli in questione, dominato dalla flessibilità e dalla variabilità. In questi anni, è la funzione della musica, più che la musica stessa, a dettare l'arrangiamento e la strumentazione, e soprattutto a corte la natura dell'occasione cui la musica era destinata è un fattore determinante.

Presso il Collegio Gesuita inglese di St. Omer, per esempio, la musica era eseguita preferibilmente con le viole durante le lezioni di musica per gli studenti; Consort misti erano indicati come i più opportuni per ricevere ospiti di riguardo con giochi musicali e danze, mentre all'accoglienza di personaggi di rango erano riservati i Consort di strumenti a fiato, quali flauti, oboi e cornetti.

A teatro, dove pure spesso si esibiva il Consort, l'organico veniva determinato dal valore simbolico degli strumenti. Agli archi si attribuiva un particolare senso di armonia, unità e accordo, gli oboi richiavano secondo il gusto dell'epoca un clima adatto a sottolineare atmosfere magiche e, nella trama, eventi portentosi. Secondo la tradizione infine il dolce suono dei flauti poteva servire a melodie funebri e tristi.

Anche la posizione sociale dei musicisti era un elemento in grado di condizionare la strumentazione del repertorio per Consort. Durante il XVII secolo l'importanza e la diffusione dalla pratica musicale amatoriale crescono sensibilmente. Nel 1622 la prefazione all'operina pedagogica *The Compleat Gentleman* di Henry Peacham recita così: "Non desidero per te niente di meglio che imparare a cantare una melodia con sicurezza e, naturalmente, di saperla riprodurre a prima vista sulla viola. E il piacere di esercitarti al liuto, privatamente, per te stesso."

Pubblicazioni, frontespizi e stampe riportano per lo più immagini e didascalie di musicisti professionisti al violino o all'oboe, mentre la musica per Consort scritta ad uso domestico e amatoriale adotta uno stile abbastanza

stereotipato destinato quasi sempre alla viola e al liuto. Quanto alle forme musicali, compare per la prima volta nel *Mulliner Book* la prima definizione di ‘fansye’, più tardi chiamata, all’italiana, fantasia. La presenza di molti nomi italiani tra i maggiori compositori di questa forma è solo una delle testimonianze dell’influenza italiana su di essa.

Secondo lo stile praticato in Inghilterra la *Fancy*, o fantasia, dà espressione alla passione dei compositori dell’epoca elisabettiana per la variazione su tema conosciuto e meglio se popolare, e appare indifferentemente usata sia come composizione isolata sia combinata con altre di carattere contrastante, in forma di suite. Con la permanenza dell’avventuroso compositore italiano Alfonso Ferrabosco alla corte inglese tra il 1562 e il 1578 la forma di fantasia sembra assumere contorni più moderni e precisi. John Dowland fu il sommo maestro inglese della fantasia per liuto, mentre si deve successivamente a William Byrd l’aver portato la fantasia a ricoprire un ruolo eminente nella musica per tastiera, con l’inserimento di passaggi tecnici più difficili e interessanti, passaggi fugati e virtuosismi che avvicinano lo sviluppo di questa forma a quello in corso negli stessi anni in Germania per la forma del Preludio organistico.

Un antecedente della fantasia inglese per Consort si può ritrovare nell’*In Nomine*. Questa forma non deve considerarsi come una specie della fantasia; si tratta al contrario di due forme che nel tempo furono coltivate in stretta relazione l’una con l’altra. La forma dell’*In Nomine* è tipicamente ed esclusivamente inglese: la sua strana denominazione deriva dalla Messa “Gloria tibi Trinitas” di John Taverner, la cui sezione del Benedictus, “In nomine Domini” appunto, risultando eterogenea al resto della Messa per numero di parti e trattamento del tenor, finì per circolare autonomamente come una composizione a sé stante. Tutte le composizioni strumentali scritte tra i secoli XVI e XVII che portano questo nome sono scritte utilizzando materiale musicale dell’Antifona “Gloria tibi Trinitas” come cantus firmus. In realtà il repertorio musicale degli *In Nomine* è il più cospicuo e ricco rispetto a tutte le altre forme, almeno nel periodo del primo sviluppo, e ne sopravvivono 150

esempi di 58 compositori insigni, da Taverner a Purcell. Pavane e gagliarde fanno parte del repertorio rinascimentale di danze di corte in tutta l'Europa.

Più importante e più sviluppata in soluzioni compositive originali rispetto alla sua destinazione funzionale alla danza, la Pavana sopravvive in centinaia di esempi destinati al Consort, così come al liuto e al virginale, e tra esse si riconoscono a tutt'oggi per profondità e inventiva alcuni dei vertici espressivi toccati dalla composizione musicale durante il Rinascimento.

Certamente di origine italiana, la Pavana deriva il suo nome da 'Padua civitas': si alternano indifferentemente sui frontespizi le definizioni 'padoana', 'paduana', 'pavan', e dal punto di vista coreografico, come la bassadanza, questo ballo manteneva un andamento cadenzato, lento e dignitoso e un carattere introduttivo e processionale. A proposito di questa danza il *First Book of Consort Lessons* del Morley annota come "sia possibile e piacevole cantarla e suonarla semplicemente anche senza i passi della danza" e come strumenti particolarmente adatti al suo carattere indica viola, spinetta, flauti traversi e a nove fori, oboi.

Meno celebri oggi di Henry Purcell, sommo operista e massimo compositore della Chiesa Anglicana, i musicisti del *Fitzwilliam virginal book*, la fondamentale raccolta di composizioni da camera in tutte le forme in voga durante l'epoca dei Tudor furono tutti figure di spicco nella società elisabettiana e ricoprirono per periodi più o meno lunghi incarichi musicali ufficiali anche di alto prestigio, coltivando per lo più indifferentemente a seconda delle commissioni e delle circostanze occasionali temi sacri e temi profani.

L'inserimento nel programma, dopo il celebre "Assedio di Newark", di Madrigali ed Arie di scuola italiana consente di apprezzare nel confronto, insieme alla sostanziale analogia formale data dal trattamento strofico del testo e dalle scelte tematiche, la fondamentale differenza di clima, di sonorità e di ispirazione musicale in composizioni destinate ad una stessa funzione di intrattenimento cortese e scaturite da ambienti affini per valori, sentire e costume sociale.

Elena Sartori



HESPÈRION XXI

Da un punto di vista etimologico, il vocabolo greco “Hesperio” significa “originario della penisola iberica o italica”, e “Hesperia” erano appunto chiamate le due penisole più occidentali dell’Europa. “Hesperio” divenne poi il nome dato al pianeta Venere al suo apparire la sera ad Occidente.

Riuniti da un intento comune – lo studio e l’interpretazione della musica antica basati su premesse moderne – ed affascinati dalla ricchezza del repertorio musicale ispanico ed europeo anteriore al 1800, Jordi Savall (archi), Montserrat Figueras (voce), Lorenzo Alpert (fiati e percussioni) e Hopkinson Smith (strumenti a corde pizzicate) fondano nel 1974 l’ensemble *Hespèrion XX*, ove il numero romano, aggiornato a *XXI* in occasione del nuovo millennio, sta ad indicare il carattere contemporaneo del gruppo, finalizzato all’interpretazione e alla rivalutazione di alcuni aspetti essenziali di tale repertorio. Il gruppo si compone dei migliori solisti a livello internazionale, che si alternano a seconda delle esigenze di repertorio. Da oltre venticinque anni, *Hespèrion* è fedele al proprio intento originario: ha eseguito infatti numerose composizioni e programmi poco noti, sia dal vivo, sia tramite diversi mezzi mediatici, quali produzioni radiofoniche e televisive e circa un centinaio di incisioni discografiche per la EMI, Astrée, Philips, DG-Archiv, Fontalis. Nel 1998, Jordi Savall ha

iniziato a incidere in esclusiva per il marchio Aliavox, da lui stesso creato, e per il quale sono attualmente disponibili tredici titoli.

Nel quadro odierno delle problematiche interpretative inerenti alla musica antica, il gruppo si distingue per l'originalità e il coraggio delle scelte, rappresenta la creatività individuale espressa nel lavoro di gruppo e la ricerca di una sintesi dinamica tra espressione musicale, conoscenze storico-stilistiche ed immaginazione creativa dei musicisti del nuovo secolo. Tale orientamento ha permesso al gruppo di interpretare un numero elevato di importanti composizioni del medioevo spagnolo, del rinascimento inglese – Dowland, Tye, Coprario – del barocco. La ripresa di brani di compositori europei poco conosciuti, quali J. Jenkins, J. Rosenmüller, S. Scheidt ed altri, si affianca all'esecuzione di brani di autori famosi, quali Bach e Purcell.

Hespèrion XXI ha inciso *Batalles, Tientos & Passacalles* di J. Cabanilles, e *Elizabethan Consort Music* per la Aliavox. L'incisione discografica più recente è *Diàspora Sefardi*, doppio album contenente *romances* e musica strumentale sefardita, ossia musica ebraica mediterranea.



JORDI SAVALL

Nato a Igualada, Barcellona, nel 1941, Jordi Savall intraprende gli studi musicali all'età di sei anni, frequentando un coro di voci bianche nella sua città natale; in seguito studia violoncello al Conservatorio Superiore di Musica di Barcellona sino al 1965 e completa la propria formazione presso la Schola Cantorum Basiliensis, in Svizzera, ove succede al suo maestro August Wenzinger nel 1973.

Jordi Savall avverte subito l'importanza della musica antica e rivaluta la viola da gamba e il repertorio musicale poco noto della penisola iberica. A partire dal 1970 incide, in veste di solista, i capolavori del repertorio per viola da gamba, ed è presto riconosciuto dalla critica internazionale come uno dei maggiori interpreti di tale strumento e tra le personalità più eclettiche della propria generazione: violista, direttore, concertista e didatta, è tra i fautori della rivalutazione della musica antica.

Tra il 1974 e il 1989 crea diversi ensemble allo scopo di divulgare il vasto repertorio dal Medio Evo – *Chant de la Sybille* – al primo scorcio del XIX secolo – Martin y Soler, Arriaga.

Nel 1974 crea *Hespèrion XX*, in collaborazione con Montserrat Figueras, Hopkinson Smith e Lorenzo Alpert, nel 1987 *La capela reial de Catalunya* e, nel 1989, *Le concert des nations*. *Hespèrion XX* si pone subito all'avanguardia dell'interpretazione, grazie al connubio

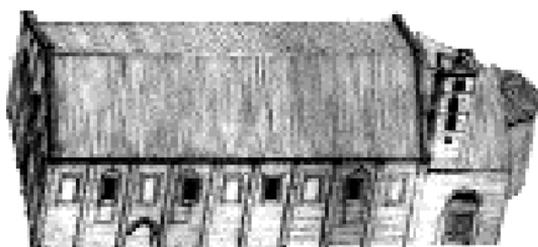
tra vivacità musicale e una notevole cura filologica. L'attività concertistica intensa, circa cento concerti all'anno, porta l'ensemble a visitare regolarmente i principali festival mondiali di musica antica in Europa, Stati Uniti, America Latina, Medio ed Estremo Oriente, Australia e Nuova Zelanda.

Jordi Savall dirige i propri gruppi e numerose orchestre di fama internazionale, quali la Orquesta Sinfonica de la Fundacion Calouste Gubelkian, la Camerata di Salisburgo, la Wiener Kammerorchester e, di recente, la Philharmonia Baroque Orchestra di San Francisco, con la quale ha svolto una tournée negli Stati Uniti nel gennaio 2001.

Ha realizzato numerose colonne sonore, tra cui quelle per i film *Jeanne la Pucelle* di Jacques Rivette nel 1993, *Pàiaro de la felicidad* di Pilar Mirò e *Marquise* di Vera Belmont nel 1997. La partecipazione al film di Alain Corneau *Tutte le mattine del mondo* ha fruttato all'artista ben sette premi *César*, tra cui quello per la migliore colonna sonora.

In trent'anni di carriera, Jordi Savall ha ricevuto numerosi riconoscimenti: nel 1988 è nominato "Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres" dal Ministero della cultura francese ed è insignito della Croce di Sant Jordi dal Generalitat de Catalogne. Nel 1992 è nominato musicista dell'anno da "Le Monde de la Musique", l'anno seguente solista dell'anno nell'ottava edizione del "Victoires de la Musique". Nel 1998 riceve la "Medaglia d'Oro delle Belle Arti" dal Ministero della cultura spagnolo e nel 1999 è nominato membro onorario del Konzerthaus di Vienna. Di recente Savall è stato insignito del "Premio de Honor" dalla Fundaciç Jaume I e della laurea *honoris causa* dall'Università Cattolica di Louvain in Belgio.

IL LUOGO



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 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 *Crocefissione*, 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

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



Presidente

Gian Giacomo Faverio

Comitato Direttivo

Marilena Barilla

Roberto Bertazzoni

Domenico Francesconi

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Angelo Rovati

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Lord Arnold Weinstock

Segretario

Pino Ronchi

Nerio e Stefania Alessandri, *Forlì*

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*

Antonio e Gian Luca Bandini, *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*

Giancarla e Guido Camprini, *Ravenna*

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Giuseppe e Franca Cavalazzi, *Ravenna*

Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Richard Colburn, *Londra*

Claudio Crecco, *Frosinone*

Ludovica D'Albertis Spalletti,
Ravenna

Tino e Marisa Dalla Valle, *Milano*

Flavia De André, *Genova*

Sebastian De Ferranti, *Londra*

Roberto e Barbara De Gaspari,
Ravenna

Giovanni e Rosetta De Pieri, *Ravenna*

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

Enrico e Ada Elmi, *Milano*

Gianni e Dea Fabbri, *Ravenna*

Lucio e Roberta 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*

Vera Giulini, *Milano*

Maurizio e Maria Teresa Godoli,
Bologna

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*
 Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*
 Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*
 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*
 Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
 Peppino e Giovanna Naponiello,
Milano
 Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Ravenna*
 Gianpaolo e Graziella Pasini, *Ravenna*
 Desideria Antonietta Pasolini
 Dall'Onda, *Ravenna*
 Ileana e Maristella Pisa, *Milano*
 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*
 Angelo Rovati, *Bologna*
 Mark e Elisabetta Rutherford, *Ravenna*
 Edoardo e Gianna Salvotti, *Ravenna*
 Ettore e Alba Sansavini, *Lugo*
 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*
 Enrico e Cristina Toffano, *Padova*
 Leonardo e Monica Trombetti,
Ravenna
 Maria Luisa Vaccari, *Padova*
 Vittoria e Maria Teresa Vallone, *Lecce*
 Silvano e Flavia Verlicchi, *Faenza*
 Gerardo Veronesi, *Bologna*
 Marcello e Valerio Visco, *Ravenna*
 Luca e Lorenza 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*
 Credito Cooperativo Provincia di
 Ravenna
 Deloitte & Touche, *Londra*
 Freshfields, *Londra*
 Ghetti Concessionaria Audi, *Ravenna*
 Hotel Ritz, *Parigi*
 ITER, *Ravenna*
 Kremslehner Alberghi e Ristoranti,
Vienna
 Marconi, *Genova*
 Matra Hachette Group, *Parigi*
 Rosetti Marino, *Ravenna*
 Sala Italia, *Ravenna*
 Si Anelli - Gioielli e orologi, *Ravenna*
 SMEG, *Reggio Emilia*
 S.V.A. S.p.A. Concessionaria Fiat,
Ravenna
 Terme di Cervia e di Brisighella, *Cervia*
 Viglienzona Adriatica, *Ravenna*

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 di Romagna
Banca Popolare di Ravenna
Barilla
Cassa di Risparmio di Cesena
Cassa di Risparmio di Ravenna
Centrobanca
Circolo Amici del Teatro “Romolo Valli” di Rimini
CMC Ravenna
Cocif
Confartigianato della Provincia di Ravenna
COOP Adriatica
Credito Cooperativo Provincia di Ravenna
Dresdner Private Banking
Eni
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Fondazione Ferrero
Fondazione Musicale Umberto Micheli
Gruppo Villa Maria
I.C.R. Intermedi Chimici Ravenna
I.NET
Iter
Legacoop
Mirabilandia
Miuccia Prada
Modiano
Pirelli
Proxima
Publitalia
Rolo Banca
Sapir
Sedar CNA Servizi Ravenna
The Sobell Foundation
The Weinstock Fund
UBS
Unibanca
