Fondazione Ravenna Manifestazioni

Basilica di S. Apollinare in Classe
Martedì 1 luglio, ore 21

MISCHA MAISKY

Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica
con il patrocinio di:
Senato della Repubblica, Camera dei Deputati,
Presidenza del Consiglio dei Ministri,
Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Ministero degli Affari Esteri

Fondazione Ravenna Manifestazioni

Soci

Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Associazione Industriali di Ravenna
Ascom Confcommercio
Confesercenti Ravenna
Confederazione Artigianato C.N.A. Ravenna
Confartigianato F.A.P.A. Ravenna
Diocesi di Ravenna
Fondazione Arturo Toscanini
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Fondazione Teatro Comunale di Bologna

Ravenna Festival

ringrazia

Associazione Amici di Ravenna Festival

Assicurazioni Generali

Associazione degli Industriali
della Provincia di Ravenna

Autorità Portuale di Ravenna

Banca Popolare di Ravenna

Barilla

Cassa di Risparmio di Ravenna

Centrobanca

Circolo Amici del Teatro "Romolo Valli" - Rimini

CMC Ravenna

Confartigianato della Provincia di Ravenna

COOP Adriatica

Credito Cooperativo Ravennate e Imolese

EN.E.R. Trading

Eni

Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna

Gruppo Villa Maria

Iter

Legacoop

Mirabilandia

Sapir

Sedar CNA Servizi Ravenna

Telecom Italia - Progetto Italia

The Sobell Foundation

The Weinstock Fund

Unicredit Banca

Presidente onorario
Marilena Barilla

Presidente
Gian Giacomo Faverio

Vicepresidenti
Roberto Bertazzoni
Lady Netta Weinstock

Comitato Direttivo
Domenico Francesconi
Gioia Marchi
Pietro Marini
Maria Cristina Mazzavillani Muti
Angelo Rovati
Eraldo Scarano
Gerardo Veronesi

Segretario
Pino Ronchi

Guido e Liliana Ainis, *Milano*
Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*
Antonio e Gian Luca Bandini, *Ravenna*
Marilena Barilla, *Parma*
Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*
Arnaldo e Jeannette Benini, *Zurigo*
Roberto e Maria Rita Bertazzoni, *Parma*
Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*
Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*
Giancarla e Guido Camprini, *Ravenna*
Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*
Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*
Margherita Cassis Faraone, *Udine*
Giuseppe e Franca Cavalazzi, *Ravenna*
Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*
Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*
Richard Colburn, *Londra*
Ludovica D'Albertis Spalletti, *Ravenna*
Tino e Marisa Dalla Valle, *Milano*
Andrea e Antonella Dalmonte, *Ravenna*
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*
Giovanni Frezzotti, *Jesi*
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*
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*
Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*
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*
Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*
Gianpaolo e Graziella Pasini, *Ravenna*
Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*
Fernando Maria e Maria Cristina Pelliccioni, *Rimini*
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
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*
Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
Angelo Rovati, *Bologna*
Mark e Elisabetta Rutherford, *Ravenna*
Edoardo e Gianna Salvotti, *Ravenna*
Ettore e Alba Sansavini, *Lugo*
Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*
Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*
Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*
Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
Leonardo e Angela Spadoni, *Ravenna*
Italo e Patrizia Spagna, *Bologna*
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*
Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*
Roberto e Piera Valducci, *Savignano sul Rubicone*
Silvano e Flavia Verlicchi, *Faenza*
Gerardo Veronesi, *Bologna*
Marcello e Valerio Visco, *Ravenna*
Luca e Lorenza Vitiello, *Ravenna*
Lady Netta Weinstock, *Londra*
Giovanni e Norma Zama, *Ravenna*
Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*

Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*
Alma Petroli, *Ravenna*
Associazione Viva Verdi, *Norimberga*
Centrobanca, *Milano*
CMC, *Ravenna*
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
Deloitte &Touche, *Londra*
FBS, *Milano*
FINAGRO I.Pi.Ci. Group, *Milano*
Ghetti Concessionaria Audi, *Ravenna*
IES Italiana energia e servizi, *Mantova*
Italfondiario, *Roma*
ITER, Ravenna
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*
L.N.T., *Ravenna*
Marconi, *Genova*
Matra Hachette Group, *Parigi*
Rosetti Marino, *Ravenna*
SMEG, *Reggio Emilia*
SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*
Terme di Cervia e di Brisighella, *Cervia*
Viglienzone Adriatica, *Ravenna*
Winterthur Assicurazioni, *Milano*

Recital di

Mischa Maisky

violoncello

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

Suite I in sol maggiore
a violoncello solo BWV 1007

Prélude
Allemande
Courante
Sarabande
Menuet I - II
Gigue

Suite IV in mi bemolle maggiore
a violoncello solo BWV 1010

Prélude
Allemande
Courante
Sarabande
Bourrée I - II
Gigue

Suite V in do minore
a violoncello solo BWV 1011

Prélude
Allemande
Courante
Sarabande
Gavotte I - II
Gigue

MISCHA MAISKY: RITRATTO DI UN ANTICONFORMISTA

Con quell'aria un po' così... tra il *wandervogel* di romantica memoria e lo svagato *flâneur* Mischa Maisky è da molti anni uno dei personaggi più originali e conosciuti sulla scena concertistica internazionale, ed un suo "portrait" sarebbe potuto benissimo comparire, tra una visita a Jünger ed una cena con Herzog in *Che ci faccio qui?* di Bruce Chatwin, introducendo così ufficialmente il grande violoncellista nell'empireo degli irrequieti, degli spiriti liberi e poco inclini alla stanca *routine* o alla coazione a ripetere. Non a caso ama accompagnarsi ad *irregolari* come lui – due nomi tra tutti: Martha Argerich e Gidon Kremer – *liaisons dangereux* forse ma anche sodalizi duraturi e fertili per la delizia dei nostri viziati padiglioni auricolari.

Se a qualcuno l'anticonformismo che Maisky ama esibire con quel suo inimitabile *look* imprevedibile e decisamente eccentrico – "casual-esotico"? – può apparire di facciata (magari costruita a tavolino dagli strateghi dell'*immagine* delle *majors* discografiche, che ultimamente hanno concepito di tutto nel tentativo di adescare i sempre più disorientati acquirenti) o comunque *snob* anzichenò, allora varrebbe la pena di raccontare qualcosa sulla prima parte della sua esistenza inevitabilmente segnata da un "conformismo" subíto (in quanto imposto, nella grigissima, anzi tetra era brezneviana) sino a quando, venticinquenne, nel 1973 riuscì ad emigrare dall'allora Unione Sovietica. Giungendo in Israele (e diventandone cittadino) Maisky pensava di essere "tornato a casa" stizzendosi non poco allorché veniva definito un "violoncellista russo" (nazionalità che con la Lituania, dov'era nato, non avrebbe avuto molto a che fare, se non per la nefasta ingordigia di Josef Stalin), mentre nella sua prima patria il suo passaporto esibiva la patente nazionale di "ebreo". Ma oramai quella che egli stesso ha definito la sua 'prima vita' è qualcosa di lontano, nel tempo e nello spazio (ora vive nelle vicinanze di Bruxelles, con la moglie americana ed i due figli), assieme alle discriminazioni subite dalla famiglia di origine

ebraica, ai 18 interminabili mesi di prigionia (e dunque lontano dal suo violoncello, dopo aver vinto il 1° premio al Čajkovskij ed il perfezionamento con Rostropovich), ai due mesi in ospedale psichiatrico (per aver cercato di evitare il servizio militare). Così quel suo spirito *eslège*, questa ricerca della libertà (anche e soprattutto, per quanto ci riguarda, interpretativa) assieme ad un rapporto inevitabilmente non facile con l'*autorità* (alcuni degli episodi musicali più felici della vita musicale del nostro risalgono significativamente alla sua collaborazione con l'Orpheus Chamber Orchestra, compagine orgogliosamente autogestita senza direttori di sorta), la norma, la *prassi* (quella ideologica, di 'dialettica' memoria, oramai estinta e non rimpianta, ma anche quella esecutiva, filologicamente intesa) trovano la loro radice nella privazione di quella stessa libertà che ora trova nel gesto esecutivo e nel suono di Maisky una sorta di *icona* sonora perfettamente riconoscibile e potentemente efficace. Del resto ognuno è ciò che è (né potrebbe essere altrimenti) in virtù della propria storia personale, del suo vissuto. Ecco allora come si è configurato un destino (felice ci pare) di "irregolare", di eccentrico, ma non così tanto poi nelle scelte musicali e nella sua attività professionale, sempre intensissima e senza cedimenti di sorta.

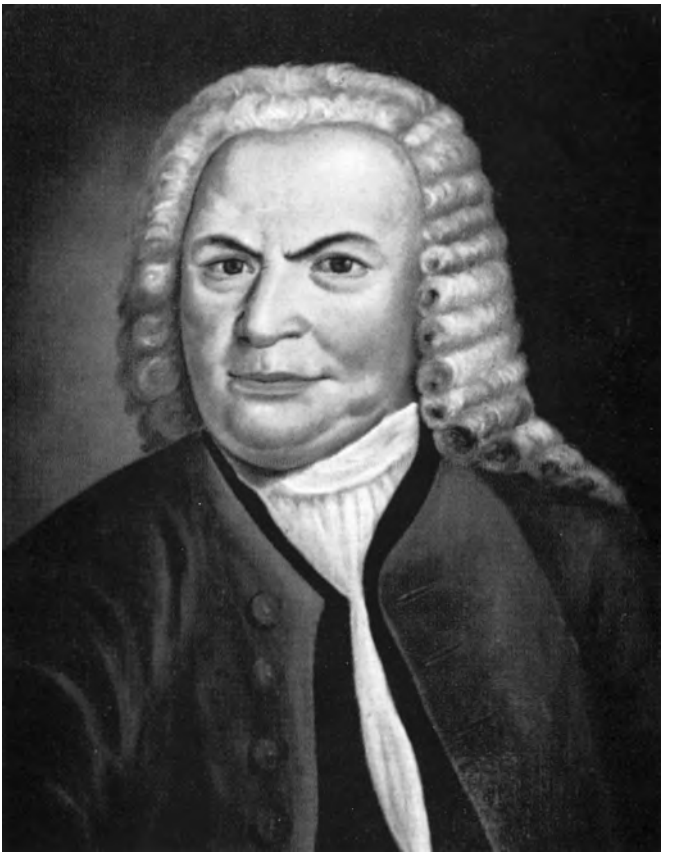
Maisky ha dedicato la vita al suo strumento, certo, ma soprattutto alla lucida "costruzione" di un gesto esecutivo e – soprattutto – del *suono* che da esso scaturisce, e per amor di questo suono, della sua *bellezza*, ha dovuto anche sacrificare, a volte, altri aspetti della sua espressione musicale.

"A parità di strumento – afferma Maisky – quando il musicista è mediocre, il suono è quello dello strumento. Quando invece il musicista è bravo, il suono proviene dalle sue mani. E se il musicista è eccezionale, il suono proviene dalla sua mente. È il cervello che traduce in ordini per le mani la sua concezione ideale del suono. Il suono ideale si costruisce nel cuore, nell'anima, e giunge allo strumento attraverso il cervello e le mani."

Semplice no? Sennonché musicisti come Maisky ci consentono di vivere un'esperienza affatto privilegiata permettendoci di accedere direttamente all'*essenza* del gesto musicale, nel quale la stessa sia pur preziosa fisicità

dell'evento sonoro viene per così dire trasfigurata.
Negli anni poi, come accade a tutti i saggi, si impara a dire di più con meno cose, attraverso la rinuncia, e – parlando di musica – rendendo più essenziale suono e fraseggio, togliendo anziché aggiungendo. Si prenda ad esempio la seconda avventura discografica bachiana (l'integrale delle *Suites*) dove grazie proprio a questa sorta di "prosciugamento" emergono un maggior senso del dettaglio, più attenzione ai chiaroscuri ed ai contrasti interni (dove prima predominava una sorta di sia pur magnifica scultorea possanza), una dinamica forse meno tesa e nervosa (o "elettrica") ma sicuramente più duttile e mobile. Sono le virtù della maturità, e come in un *grand crus* con l'invecchiamento accade che certe asprezze si depositino, che un corpo fin troppo generoso e deciso si assottigli e si arrotondi lasciando spazio a *nuances* insospettate, sfumature prima sconosciute o sopite: preziosi sentori, retrogusti, profumi. Anche il colore risulta meno cupo e denso e ci appare più luminoso e trasparente.
Certo quel vibrato è sempre generoso e sappiamo che Maisky non rinuncerà a quei *climax*, la cui intensità talvolta oltrepassa le soglie della tollerabilità emotiva, ma che costituiscono la cifra del nostro, fanno parte del suo DNA musicale. Ma v'è la certezza che dal suo gesto sicuro ed elegante si irradierà sempre quel suono dannatamente *bello*… Sono cose che confortano e gliene siamo grati.

Franco Masotti



LE *SUITES* DI BACH, COME *LUOGO DEL PENSIERO*

"*Recede in te ipse quantum potes; cum his versare qui te meliorem facturi sunt*". Narra la leggenda d'un *enfant prodige* tredicenne folgorato sulle strade della sua catalana Damasco dall'incontro con le *Suites* di Bach. Corre l'anno 1890. Pablo, il nostro ragazzino, ha appena ricevuto dal padre il dono del primo violoncello. Il destino gli aggiunge, inatteso *cadeau*, un esemplare dell'edizione Grützmacher, scovato per caso in uno sgangherato negozio d'antiquariato nei pressi del porto di Barcellona. È l'incontro che cambia la vita al giovane Casals. Quali corde del suo animo seppe toccare fin dal primo impatto questo spartito? Cosa mai di tanto sconvolgente questo giovane musicista seppe vedere in una musica che tutti fino ad allora avevano giudicato arida e priva di qualsiasi allettamento?

"*Ritirati in te per conto tuo, per quanto t'è possibile; frequenta quelli che t'aiuteranno a migliorare*", consigliava il filosofo Seneca all'amico Lucilio. Un imperativo categorico simile a questo dev'essere risuonato nella coscienza del ragazzino che tornava a casa con il papà, leggendo avidamente il tesoro testé scoperto. Prima di azzardarsi a eseguirla in pubblico, per dodici anni egli fa di questa musica il pane quotidiano del proprio spirito. Il merito straordinario di Pablo Casals non è solo aver completamente rifondato l'interpretazione di questi capolavori bachiani. La sua genialità è soprattutto quella di averli rilanciati come categoria spirituale, come icona del pensiero musicale occidentale *tout court*, di averli anche additati all'uomo moderno, con gesto profetico, come straordinario "luogo del pensiero", per dirla con Giorgio Gaber, "un rifugio dove mettersi al riparo / dall'affanno del presente e del futuro, / uno spazio abitato dalle cose più vere", un'irripetibile "occasione", direbbe invece quel fine *connoisseur* di musica che fu Eugenio Montale, per frugare con lo sguardo della mente a cercare "il filo da disbrogliare che finalmente ci metta / nel mezzo d'una verità".

Una volta tanto, dunque, la storia della ricezione di un'opera non costituisce un'appendice inessenziale per

valutarne la grandezza e l'importanza, laddove invece la storia della genesi, in questo caso, non è in grado di soccorrerci più di tanto. Anche gli studiosi più agguerriti, come gli editori del recentissimo (2000) *Urtext* splendidamente edito da Bärenreiter (con tanto di riproduzione in facsimile di tutte e cinque le fonti pervenute), altro dirci non sanno che le *Suites* per violoncello BWV 1007-1012 costituiscono il "libro secondo" del manoscritto che contiene i *Sei Solo. a Violino senza Basso accompagnato. Libro primo* (BWV 1001-1006), rispetto ai quali, a giudicare dallo stile, sembrerebbero anteriori e potrebbero quindi essere datate attorno al 1720. Bach le scrisse a Cöthen, dove fu impiegato come *Kapellmeister* dall'autunno 1717 alla primavera 1723, periodo nel quale il *focus* della sua attenzione cadde sulla musica strumentale. La data esatta della composizione rimane oscura anche perché è molto probabile che le *Suites* per violoncello Bach le abbia sì iniziate a Cöthen, ma le abbia poi ultimate (o quanto meno riviste) dopo il 1723, tenuto conto del fatto che lo strumento a cinque corde richiesto nella *Suite* VI non appare fino alle *Cantate* di Lipsia.

Non sappiamo neppure per quale degli eccellenti strumentisti che aveva a disposizione Bach scrisse queste che sono le prime composizioni a noi note per violoncello senza accompagnamento in Paesi di lingua tedesca. Come destinatario forse aveva in mente il gambista Christian Ferdinand Abel, della cappella di corte di Cöthen, o piuttosto il cellista Christian Bernhard Linigke (o Lünecke), un tempo membro della cappella del margravio Christian Ludwig, il dedicatario dei *Brandeburghesi*, quindi *Kammermusikus* a Cöthen dal maggio 1716 fino alla morte nel 1751.

L'autografo originario di queste composizioni non è pervenuto. Siamo in posesso solo delle copie manoscritte realizzate prima dal cantore e organista turingio Johann Peter Kellner nel 1726, e poi da Anna Magdalena, seconda moglie di Bach, nel 1727-31. A esse si aggiungono altre due copie manoscritte della seconda metà del XVIII sec. La prima edizione a stampa vide la luce a Parigi nel 1824 per i tipi di Janet et Cotelle, con il titolo di *Six Sonates ou Etudes Pour le Violoncello Solo … Œuvre*

Posthume. La sussunzione delle *Suites* sotto la categoria dell'*exercitium* costituisce appunto il grave *understatement* cui il genio di Pablo Casals ha posto rimedio.
Quali categorie fondanti della contemporaneità hanno dunque potuto scoprire intere generazioni di violoncellisti, a partire da Casals, passando per Gregor Piatigorski e Mstislav Rostropovič, per arrivare fino a Mischa Maisky, in opere poi smaccatamente tanto "figlie" del proprio tempo? Tentiamo qualche enucleazione.
La sfida della sistematicità. Da sempre la coscienza contemporanea, ferita e lacerata dal caos della modernità, sembra subire il fascino del *nomos* rigoroso e implacabile cui Bach assoggetta costantemente il proprio estro creativo. Tutto nel musicista tedesco comunica clarità geometrica. Lo fa già di per sé il *corpus* delle *Suites* per violoncello, strutturate non come una arbitraria schidionata di movimenti, ma concepito sistematicamente come un ciclo, sulla base della successione di danze standardizzatasi a metà XVII sec. (l'inserzione di una quinta danza doppia in penultima posizione vale a ristabilire la simmetria sbilanciata dal preludio). Sono proprio i *Préludes*, luoghi tradizionalmente deputati alla libertà e al pensiero divergente, a dimostrare quanto la convergenza e l'ordine non siano affatto in Bach passivo adeguamento conformista, ma scelta esistenziale, *labor mentis*, percorso di fatica, conquista.
Semplicità e spogliazione di sé. Si rimane sempre affascinati e spiazzati dall'essenzialità quasi weberniana della *Sarabande* della *Suite V*. Qui, come anche in altre danze quali il doppio *Menuet* della *Suite I*, Bach attinge l'assoluto tramite la rinunzia, la privazione. "Sentir e meditar, di poco esser contenti", avrebbe chiosato Manzoni. È un'autospogliazione che rigenera, che "santifica", come sosteneva Casals abituato a recitare le "preghiere" del mattino con le note del *Clavicembalo ben temperato*. Non certo il portato di superficialità o di faciloneria: lo testimoniano tragitti armonici sovente inquieti.
La leggerezza attraverso la gravità. Il tratto distintivo più appariscente delle *Suites* per violoncello appare la

gravitas, una certa *allure* meditabonda, finanche un po' misteriosofica. Sulla scorta della gioiosa leggiadria di danze quali la *Courante* della *Suite I*, delle *Gigues* della I e della IV, della *Gavotte II* della V, si intuisce invece come l'ultimo Calvino "americano" avrebbe magnificato lo stile bachiano non certo per la sua seriosa compostezza, ma per tre dei "valori o qualità o specificità" che più gli stavano a cuore: Leggerezza, Rapidità, Esattezza. Non leggerezza *vs*. gravità, dunque, ma sublime e geniale *coincidentia oppositorum*.

Eros della mente e fatica della conoscenza. Grande è l'impatto emotivo degli abissali intervalli melodici di 14ª, 15ª, 17ª che punteggiano il *Prélude* e un po' tutta la *Suite IV*. Suonano un po' come il simbolo del desiderio di comprendere tutto il conoscibile, ovvero, nel loro balzare dal grave all'acuto, come piccola icona dell'antinomia cui è costretta l'umana esistenza, impastata di terra eppure protesa verso "vite celestiali" di mahleriana memoria. Il loro quasi leit-motivico ricorrere pare alludere a quel dinamismo faticoso che è la conoscenza umana. Un cammino autocorrettivo di autoappropriazione sublimemente erotico. Lo lasciano intuire gli interpreti con i loro respironi e con le eroiche cavate dei loro archetti. Un *eros* che scaturisce dall'intimo. È la convinzione di Maisky: "Se il musicista è eccezionale, il suono proviene dalla sua mente. Il suono ideale si costruisce nel cuore, nell'anima".

La cognizione del dolore. "La disperazione mi chiamava, chiamava, dal fondo de' suoi deserti senza carità". È quasi spontaneo associare queste parole del 1943 di Carlo Emilio Gadda all'*incipit* tragico dell'*Allemande* della *Suite V*, con quel drammatico *descensus* dal registro acuto al grave. La scordatura del violoncello in questa *Suite*, con l'abbassamento d'un tono della quarta corda, suona davvero come un gesto vagamente gaddiano, con tutto il nervosismo armonico e, più in generale, espressivo che ne scaturisce (si pensi ai grumi di note che incattiviscono la corsa della *Courante*, come spasmi d'un cuore che stenta a quietarsi). Assolutamente anti-gaddiana e anti-moderna è, invece, la conclusione cui Bach addiviene. Al termine dell'incontro con il "male di vivere", grazie alla reiterata professione di fede nel *logos*

del contrappunto, al maestro di Eisenach si schiude ben altra via d'uscita rispetto alla "divina Indifferenza" evocata da Montale. Sono l'equilibrio, la libertà e la pace interiore il sublime guiderdone che Bach assicura a chi, interprete o semplice ascoltatore, accetta di seguirlo lungo questi fascinosi itinerari di introspezione metafisica. Accettando di immergere la propria individualità nel Lete meraviglioso delle sue note, arrivando a dimenticare sé stessi per qualche attimo, non per smarrire la propria autocoscienza, ma solo per riaverla, alla fine, rigenerata. Prodigi arcani di Molteplicità e Consistenza, avrebbe concluso Italo Calvino.

Angelo Chiarle

Gli artisti

MISCHA MAISKY

Mischa Maisky è nato nel 1948 a Riga, in Lettonia; dopo un breve periodo di studio nella sua città natale passa al Conservatorio di Leningrado. Nel 1966, dopo il successo al concorso internazionale Čajkovskij, prosegue gli studi al Conservatorio di Mosca nella classe di Mstislav Rostropovič: per Maisky inizia un periodo di intensa attività concertistica in Unione Sovietica.

Nel 1972 l'artista, che oggi vive in Belgio, emigra in Israele. Dopo aver vinto il concorso "Cassadò" di Firenze nel 1973, debutta alla Carnegie Hall di New York con la Pittsburgh Symphony Orchestra. Proprio in quella occasione riceve in dono da un ammiratore un violoncello Montagnana del XVIII secolo, con cui da allora esegue tutti i suoi concerti. Dal 1974 è allievo del leggendario Gregor Pjatigorskij: Maisky è il solo violoncellista che abbia avuto occasione di studiare sia con quest'ultimo sia con Rostropovič.

Dal 1975 tiene concerti negli Stati Uniti, in Europa, in Australia e in Estremo Oriente con i più prestigiosi direttori d'orchestra.

Maisky nutre una grande passione per la musica da camera: è spesso ospite al Festival di Gidon Kremer a Lockenhaus e si esibisce di frequente in Europa insieme a Martha Argerich, una delle sue partner principali.

In Italia suona ed è invitato regolarmente presso tutte le più importanti istituzioni concertistiche.

La prima registrazione di Mischa Maisky con la Deutsche Grammophon è del 1982: si tratta del doppio concerto di Brahms, eseguito a fianco di Gidon Kremer con i Berliner Philharmoniker diretti da Leonard Bernstein. Nel 1985 ha siglato un contratto in esclusiva con la Deutsche Grammophon, e da allora ha pubblicato numerose incisioni: le suite di Bach (Record Academy Prize e Grand Prix du Disque 1985); le sonate di Bach per violoncello e pianoforte e le sonate di Beethoven (a fianco di Martha Argerich), inoltre concerti di Haydn con la Chamber Orchestra of Europe, di Schumann con Leonard Bernstein, di Elgar e Čajkovskij con Giuseppe Sinopoli (Record Academy Prize, Tokyo 1991) nonché di Bloch e Dvořák con Leonard Bernstein (Record Academy Prize 1989). Alla sua acclamata antologia *Meditation*, che raccoglie le musiche di diciotto compositori, è seguita nel 1992 la pubblicazione dell'album *Adagio*, una selezione di lavori per violoncello e orchestra registrato con Semjon Byčkov e l'Orchestre de Paris. Le sue pubblicazioni comprendono l'incisione integrale delle sonate beethoveniane (sempre accanto a Martha Argerich), la raccolta *Cellissimo* con lavori di Bach, Händel, Chopin, Schubert ed altri ancora, e *Lieder without words* (al pianoforte Daria Hovora).

sant'apollinare in classe

La basilica sorge presso una vasta necropoli a sud dell'antico sobborgo portuale di Classe, ove era venerata la tomba del martire Apollinare, protovescovo della Chiesa ravennate, di origine orientale (II-III sec.?), a cui la tradizione locale attribuisce la prima diffusione del Cristianesimo nella città. Come attesta l'epigrafe dedicatoria tramandata dallo storico Agnello, l'edificazione della chiesa fu promossa, ancora in età gota, dal vescovo Ursicino ed attuata grazie all'intervento di Giuliano *Argentarius*, probabilmente un ricco banchiere privato, principale artefice anche di S.Vitale e S.Michele in Africisco. I lavori in realtà dovettero procedere di fatto solo durante l'episcopato di Vittore, e precisamente dopo la conquista giustinianea (540), per concludersi all'epoca del successore Massimiano, che trasportò le reliquie del santo all'interno della chiesa, consacrandola solennemente il 9 maggio del 549. Già durante il VI secolo alla facciata della chiesa fu annesso un grande quadriportico, all'interno del quale fu inglobata la via romana che correva di fronte alla basilica; il portico, successivamente ridotto verso l'inizio del IX secolo, sopravvisse poco oltre il medioevo.

Prima della fine del IX secolo, se non addirittura ancora nel VII, l'area presbiteriale subì una sopraelevazione, per permettere di realizzare, al livello del pavimento, una cripta di forma semianulare, simile a quella edificata da Gregorio Magno in S.Pietro a Roma e attestata a Ravenna anche in S.Apollinare Nuovo: essa consiste di un corridoio curvilineo lungo il giro dell'abside, al centro del quale si apre ad occidente una stretta cella, al cui interno, in corrispondenza con l'altare maggiore, è il sarcofago con i resti del santo. Altri importanti modifiche in età altomedioevale riguardarono l'inserimento di una cappella, oggi scomparsa, nella navata sud (epoca del vescovo Sergio), il restauro del tetto, all'epoca dell'arcivescovo Martino (810-817/8) e per iniziativa del Papa Leone III (795-816), il rifacimento dell'altare, sormontato da un ciborio argenteo, di cui sopravvivono le colonne marmoree ai lati delle porte d'ingresso, durante l'episcopato di Dominicus Ublatella (889-897). Verso la fine del X secolo è databile l'elegante campanile cilindrico, a nord della basilica, a cui è collegato da un corridoio; esso spicca per l'eleganza della linea, ed è animato da finestrelle in numero crescente verso l'alto, tali da permettere un progressivo dimezzamento dello spessore della cortina muraria.

Nel 1450 il ricco rivestimento marmoreo delle pareti fu asportato da Sigismondo Malatesta, al fine di reimpiegarlo nel Tempio Malatestiano di Rimini; altre spoliazioni avvennero nel 1502, ad opera delle truppe francesi. Caduta in grave abbandono, la basilica fu restaurata a partire dal XVIII secolo.

Nel 1723 l'accesso al presbiterio venne rinnovato, su disegno del camaldolese Giuseppe Antonio Soratini, con l'attuale gradinata.
Tra il 1776 e il 1778, per iniziativa dell'abate Gabriele Maria Guastuzzi, furono dipinti al di sopra delle arcate i clipei con i ritratti dei vescovi ravennati, poi continuati fino all'inizio del XX secolo. Nel periodo 1897-1910, sotto la guida di Corrado Ricci, si pose mano ad un radicale restauro della basilica, che portò alla riapertura delle originali finestrelle del campanile, ma anche all'arbitraria ricostruzione dell'ardica antistante la basilica.
Nonostante le varie modifiche succedutesi durante i secoli, la basilica conserva la spazialità dell'edificio originario, con la sua pianta a tre navate, spartite da una serie di arcate, che poggiano su un'omogenea serie di colonne in marmo di Proconneso: di indubbia produzione costantinopolitana sono le eleganti basi dadiformi, ornate da semplici modanature, e i capitelli teodosiani di tipo "a farfalla", sormontati da pulvini anch'essi in marmo di Proconneso. La difformità di piano fra i resti del primitivo mosaico della navatella destra – un lacerto del quale è visibile accanto all'ingresso – e quelli della navata sinistra, fa pensare che già in origine fosse presente un dislivello fra le navate: non si sarebbe comunque attuato un innalzamento del colonnato come in altre basiliche ravennati a seguito della subsidenza. L'abside è del consueto tipo ravennate poligonale esternamente e semicircolare internamente; al termine delle navatelle sono collocati piccoli ambienti di servizio (*phastophoria*), forse su influenza siriaca.
All'epoca di Massimiano risale anche il mosaico del catino absidale, in cui l'episodio, narrato dai tre vangeli sinottici, della Trasfigurazione di Cristo sul monte Tabor costituisce il punto di partenza per una grandiosa costruzione ad alta densità allegorica, volta in primo luogo ad esaltare potentemente, nella definitiva vittoria dell'ortodossia giustinianea contro l'arianesimo monofisita, la natura divina e umana del Figlio, morto e risorto e destinato a ritornare trionfante alla fine dei tempi nella *parusia*. Alla sommità del catino, in un cielo aureo striato di nuvole emergono con la sommità del corpo le due figure biancovestite di Mosè, a sinistra, ed Elia, a destra, i due misteriosi interlocutori di Cristo nel racconto evangelico. Essi sono qui rivolti verso un grande clipeo mediano, bordato da una fascia gemmata, all'interno del quale si staglia su un fondo azzurro tappezzato di stelle un'aurea croce latina, gemmata anch'essa, che presenta all'incrocio dei bracci, entro un orbicolo, il volto di Cristo. Al ruolo del Figlio dell'uomo come *principium et finis* dell'universo rimandano anche le due lettere apocalittiche

alpha e *omega* a fianco dei bracci laterali, al pari dell'epigrafe *salus mundi* (salvezza del mondo) ai piedi della croce e, in alto, dell'acrostico IXθYC ("pesce", in realtà unione delle iniziali di *Iêsùs Christòs Theù Hyiòs Sôtèr* "Gesù Cristo, Figlio di Dio, Salvatore"). Al di sopra del clipeo la mano del Padre emerge dalle nuvole, a rappresentare la voce che nel racconto evangelico sancisce la genesi divina del Figlio.

Ai piedi del clipeo si stende un grande prato, disseminato di rocce, alberelli ed uccelli vari, ad evocare, oltre che il Tabor del racconto evangelico, uno scenario paradisiaco; sulla sommità sono collocati tre agnelli, uno a sinistra e due a destra, allegoria dei personaggi di Pietro, Giacomo e Giovanni, testimoni della Trasfigurazione, qui visti simbolicamente nella loro dimensione di membri eletti del gregge di Cristo, ma allo stesso tempo anche compartecipi del sacrificio pasquale dell'Agnello di Dio (Deichmann).

Come hanno mostrato le sinopie ritrovate nei restauri del 1970 e conservate nel Museo Nazionale, in un primitivo progetto la fascia inferiore doveva presentare un semplice fregio decorativo con pavoni affrontati a una croce e fagiani a lato di cesti di frutta. Con tutta probabilità è da attribuire all'iniziativa dello stesso Massimiano la sostituzione di tale fascia con la figura orante dello stesso *Sanctus Apolenaris*, come recita l'epigrafe, vestito della casula sacerdotale e affiancato da due serie di dodici pecore, immagine tradizionalmente allusiva al gregge "apostolico", ma qui specificatamente utilizzata per qualificare la Chiesa ravennate: un'immagine questa, che nel correlarsi al tema escatologico del registro superiore, viene ad unire inscindibilmente alla glorificazione di Cristo il destino ultimo della stessa Chiesa locale, attraverso la mediazione e l'intercessione del suo pastore Apollinare.

In basso, nella zona compresa fra le cinque finestre, sono raffigurati entro nicchie ieratiche conchigliate, con tende aperte sullo sfondo, quattro successori di Apollinare, i vescovi Ecclesio, Severo, Orso e Ursicino. I due riquadri alle estremità laterali costituiscono due aggiunte posteriori, databili agli ultimi decenni del VII secolo. Entrambi presentano un ricco coronamento architettonico ad arco, dalla vivacissima cromia, con aquile sopra pilastrini laterali. La scena a sinistra, in larghissima parte frutto di integrazioni medioevali e moderne, rappresenta una scena ufficiale, con tutta probabilità il conferimento imperiale dell'autocefalia alla chiesa ravennate (Siracusa, 1 marzo 666). I due personaggi nimbati al centro sono forse da identificare nell'imperatore Costante II, dalla veste purpurea, e nell'Arcivescovo Mauro, presule di Ravenna all'epoca; i personaggi sulla sinistra corrispondono ai figli di Costante Costantino IV Pogonato, Eraclio e Tiberio, mentre

sulla destra, accompagnato da rappresentanti del clero, a ricevere il rotolo con i privilegi dalle mani dell'imperatore, è Reparato, vicario, e in seguito successore, di Mauro, affiancato da altri rappresentanti del clero. La scena sul lato opposto, anch'essa ampiamente restaurata, condensa con schematica rigidità attorno ad un unico altare tre immagini di sacrificio, prefiguranti il rito eucaristico, già presenti nel presbiterio di S.Vitale: sulla sinistra Abele, in vesti pastorali, offre un agnello (Gn 4, 3-4), al centro Melchisedec, in abiti sacerdotali offre pane e vino (Gn 14, 18-20), mentre a destra Abramo conduce il figlio Isacco per immolarlo, fermato dall'intervento di Dio, la cui mano, sul lato opposto, emerge dalle nuvole (Gn 22, 1-18).
I mosaici dell'arco trionfale testimoniano anch'essi una pluralità di fasi decorative, qui almeno tre. Ancora al VI secolo sono databili i due angeli Michele e Gabriele ai piedi dell'arco, collocati su un suppedaneo gemmato e reggenti un labaro con inscritta l'acclamazione liturgica del *trisagion* (*Hagios, Hagios, Hagios*, "Santo, Santo, Santo"). Variamente datate fra VII e IX secolo sono le tre fasce della zona superiore. La prima è rappresentata dalle due palme, quasi interamente rifatte in età moderna, nei rinfianchi. Il registro seguente, che segue la linea dell'arco, mostra un corteo di dodici agnelli che si stagliano su un cielo aureo solcato da nuvole, uscendo da due porte gemmate di città, identificabili con Betlemme e Gerusalemme, a simboleggiare gli ebrei (*ecclesia ex circumcisione*) e i pagani (*ecclesia ex gentibus*) radunati da Cristo in un unico popolo. La zona superiore, danneggiata dai bombardamenti del 1945 e poi restaurata, mostra al centro entro un clipeo l'immagine del Redentore benedicente, affiancato in un cielo blu solcato da nuvole, dai quattro esseri alati dell'Apocalisse, qui precisati, attraverso il codice che recano, come simboli degli evangelisti Giovanni (aquila), Matteo (uomo), Marco (leone) e Luca (vitello). Ancora posteriori, attribuibili a mediocri artigiani attivi fra XI e XII secolo, sono i due riquadri alla base dell'arco, con due figure di apostoli, Matteo a sinistra e probabilmente Giovanni a destra.
La chiesa conserva una ricchissima serie di sarcofagi marmorei, in buona parte destinati ai vescovi della chiesa locale, che testimoniano l'intera evoluzione della scultura ravennate fra tardoantico ed alto medioevo. In fondo alla navata destra è collocato un sarcofago parzialmente incompiuto, databile entro la metà del V secolo, ma reimpiegato alla fine del VII secolo per il vescovo Teodoro; esso presenta in forma assai elegante un programma interamente zoomorfo, con pavoni, uccelli vari e persino una lepre, affiancati ai simboli escatologici della croce, del cristogramma, del *kantharos* (vaso) e della vite. Strutturalmente simile al precedente, e attribuibile alla

medesima bottega è il cosiddetto sarcofago dei dodici apostoli, che presenta nei tre lati principali Cristo in trono, affiancato dall'intero corteo apostolico, in atto di consegnare il rotolo della legge a S.Paolo; nel retro compaiono pavoni a lato di una croce entro clipeo, mentre colombe alla croce decorano le testate del coperchio semicilindrico. Si passa quindi ad un'arca di origine pagana, rielaborata con uno scarno programma aniconico nel VI secolo (retro e fianco destro) e poi (fronte) nell'VIII, in occasione della sepoltura dell'arcivescovo Grazioso. Segue il cosiddetto sarcofago a sei nicchie, analogo ad uno conservato nel Museo Arcivescovile, databile a cavallo tra V e VI secolo, in cui la resa alquanto goffa del repertorio zoomorfo (pavoni al *kantharos* e agnelli alla palma) non sminuisce il peculiare estro dell'impianto compositivo globale. Dopo il sarcofago della piccola Licinia Valeria (IV sec.?), privo di decorazione, ritrovato nel 1890 negli scavi del sepolcreto sottostante la basilica, si può vedere addossato alla facciata il cosiddetto sarcofago a tre e quattro nicchie, arca di origine pagana che conserva, specie nella fronte e nei fianchi, la partizione architettonica originaria del III secolo, entro la quale è stato ricavato verso l'inizio del VI secolo, forse dalla stessa maestranza del sarcofago a sei nicchie, un programma cristiano a carattere tradizionalmente simbolico (colombe, pavoni, *Agnus Dei*, croci, palme, *kantharoi*), mentre il coperchio, originariamente a tetto, è stato ridotto a forma curvilinea. Sempre in età gota è databile il cosiddetto sarcofago degli agnelli, sul lato opposto dell'ingresso, anch'esso dominato da animali simbolici, in cui la felicità compositiva del retro e soprattutto del fianco destro (Agnello mistico dinnanzi alla croce e colomba in volo recante corona, forse simbolo dello Spirito Santo), spicca di fronte alla goffa piattezza degli altri lati. All'inizio della navata sinistra è collocato il sarcofago dell'arcivescovo Felice (†723), tardo epigono della serie zoomorfa ravennate, con due pecore adoranti una croce mediana. Il seguente sarcofago con agnelli e ghirlanda d'alloro presenta un coperchio eterogeneo databile al VI secolo, mentre assai discussa è l'epoca di esecuzione della figurazione frontale della cassa, in cui la tradizionale iconografia ravennate della coppia di ovini a lato di una corona è riproposta in forma pretenziosa ma goffissima; quanto alle figurazioni ornamentali dei fianchi, rimandano sicuramente ad un periodo non anteriore al IX secolo. Altro epigono dell'immaginario zoomorfo tardoantico è lo schematico sarcofago degli agnelli cruciferi, anch'esso rielaborazione di un originale pagano, così nominato dalla piattissima figurazione frontale, in cui la croce tradizionalmente portata da Pietro e Paolo è assegnata agli agnelli, che ne fanno le veci in chiave allegorica. Per ultimo, il

sarcofago dell'arcivescovo Giovanni replica il repertorio aniconico altomedioevale di quello di Grazioso.
All'estremità della navata sinistra è collocato il ciborio proveniente dalla chiesa di S.Eleucadio, capolavoro assoluto della scultura ad intrecci di età carolingia; al di sotto, su un altare frammentario del VI secolo ampiamente integrato, poggia un frammento di sarcofago paleocristiano di scuola romana (IV secolo). La cappella al termine della stessa navata conserva il coro ligneo cinquecentesco già in S.Vitale.

Gianni Godoli

A cura di
Elisa Bianchini, Riccardo Battaglia

Coordinamento editoriale e impaginazione
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

Stampa
Grafiche Morandi - Fusignano