Fondazione Ravenna Manifestazioni

Basilica di S. Apollinare in Classe
Martedì 15 luglio, ore 21

CAMERATA SALZBURG

direttore
HANSJÖRG SCHELLENBERGER

viola
GÉRARD CAUSSÉ

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*

Camerata Salzburg

direttore
Hansjörg Schellenberger

viola
Gérard Caussé

Joseph Haydn
(1732-1809)
Sinfonia n. 26 in re minore
La Lamentazione Hob. I:26
Allegro assai con spirito
Adagio
Minuetto - Trio

Benjamin Britten
(1913-1976)
Lachrymae per viola e orchestra d'archi op. 48
Lento
Allegretto, andante molto
Animato
Tranquillo
Allegro con moto
Largamente
Appassionato
Alla Valse moderato
Allegro marcia
Lento
L'istesso tempo
Insensibilmente con più moto

Brett Dean
(1961)
Carlo per archi, campionatore e nastro magnetico

Joseph Haydn
Sinfonia n. 49 in fa minore
La passione Hob. I:49
Adagio
Allegro di molto
Minuetto - Trio
Finale: Presto

Albrecht Dürer (1471-1528), Melancholia I, *incisione*.

MALINCONIA

Messaggera di un potere inestinguibile la malinconia si presenta ai nostri occhi – in maniera incostante nel tempo – a volte come malattia, o follia, talvolta addirittura violenza e tirannia come nella filosofia platonica. Ma una corrente sotterranea tiene viva nel tempo l'idea che essa sia natura segreta dell'uomo di genio, segno di profonda meditazione, di distanza dal mondo, di codice esclusivo.

Nell'indagine artistica infatti è facile incontrare Malinconia con le apparenze di una tristezza sproporzionata, una musa clandestina, malattia dell'uomo di genio. Un sentimento a doppio senso nel quale l'anima si nutre di quella solitudine che sempre di più la rende consapevole e sensibile.

Nulla da stupirsi perciò se lungo tutta la storia della cultura troviamo uomini di genio che hanno seguito le orme di quell'umor nero da cui deriva la parola (*melaina colh*) nella musica, nella pittura, nella poesia. Qualcuno le ha dedicato l'esistenza, altri solo parte di essa.

Già viva nelle figure del *Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris, nei *Lai* di Machaut, nelle *Ballades* e *Complaints* di Charles d'Orlèans, Melanconia giunge in epoca moderna con una nuova connotazione, quella di "gioia nel dolore", o "gioia dolente", il triste lusso di chi si dedica alle cose dell'anima. Ed è così che ce la restituisce la musica del più grande liutista dell'epoca elisabettiana, John Dowland.

Malinconia non era per quelli che amavano le corti, né per il raggiante mondo delle egemonie politiche. "Altro non è pazzia, che Malinconia", fa dire ai musici italiani Molière, ma *Amleto* ai suoi attori aveva già consigliato "anche nel torrente, nel vortice, diciamo pure nell'uragano dei vostri affetti, dovete conservare e ottenere quella sobrietà che consente morbidezza…".

A chi vi ponga uno sguardo oggettivo Malinconia sembra invisibile forse anche mutevole eppure lascia le sue orme dovunque. Entra finanche nelle trattazioni enciclopediche e pare che la voce "Mélencolie" nel *Dictionnaire raisonné* si possa attribuire a Diderot.

Dürer con la sua incisione *Melancholia I* ne fa una ricapitolazione della tradizione medico-filosofica, astrologica, letteraria e artistica di tutta l'antichità.
Malinconia da quel momento apparterrà alla storia delle idee.
Sospesa ogni convenzione di spazio e tempo la malinconia disorienta e al contempo è espressione delle più vaste digressioni che il pensiero abbia conosciuto. Una dilatazione inesausta del sentire, un intrattenimento infinito che si svolge fuori del tempo, nell'universo irraggiungibile in cui Malinconia vive.
Quindi ecco le infinite varianti sul tema delle lacrime messe in opera da Dowland, o la trasformazione della sinfonia da lieta compagnia o *Tafelmusik* a espressione di più alti valori e contenuti, con Haydn. Passione, Lamentatione.

JOSEPH HAYDN
SINFONIA I:26 LAMENTATIONE

Nella biografia di Haydn gli anni che scorrono tra il 1765 e il 1775 sono quelli che abitualmente entrano nella definizione di periodo *Sturm und Drang*. All'epoca infatti Haydn si trovò a scrivere, con nuova consuetudine, un gran numero di opere in tonalità minore. Si è parlato di crisi romantica di Haydn pur con la consapevolezza, però, che queste opere convivano pacificamente con altre di carattere completamente opposto.

Nuovi territori si aprivano e Haydn sapeva essere inesauribile nella sua ricerca, innovativo e sorprendente. La Sinfonia n. 26 in re minore (1768/69) per due oboi, due corni, archi e continuo è una delle pagine maggiormente rappresentative di questo stato di cose.

Il titolo del manoscritto più antico (che si trova nell'abbazia di Herzogenburg e porta la data 1772) è "Passio et Lamentatio" e da una attenta analisi del testo appare chiaro che il primo e il secondo movimento venissero ad illustrare un dramma sacro abitualmente messo in scena nella settimana santa.

Il modello su cui poggia l'ispirazione di Haydn è infatti un antico dramma della passione che era rimasto nel repertorio delle celebrazioni pasquali durante il medioevo e ancora ripetutamente stampato nel diciassettesimo e diciottesimo secolo. Lo troviamo in un'edizione del 1763 che si conserva al Monastero di St. Florian.

Trattandosi di una Passione assai nota al pubblico ogni legame tra antico e nuovo doveva apparire immediatamente evidente. Il clima modale del gregoriano entra nel tessuto tonale senza perdere le sue caratteristiche di semplicità, dignità e bellezza. Un senso di immota ripetizione connaturato nel canto piano che così tanto somiglia al misticismo remoto dei mosaici di Ravenna.

Il motivo di Cristo, basato su un antica Lamentatione, compare praticamente sempre identico e viene a costituire il secondo gruppo di temi del primo movimento, un *Allegro assai con spirito*. Il sacro dramma

della Sinfonia si era aperto in clima affatto suggestivo con un ampio spazio di sincopi suddivise tra la melodia e il basso nella tonalità di re maggiore, uno stilema che assumerà proporzioni gigantesche nel Concerto in re minore (K. 466) di Mozart. L'antica melodia appare invece nella tonalità di fa maggiore affidata ai secondi violini e al primo oboe, mentre i violini primi stendono su tutto un velo di mobili crome. Qui Haydn crea una serie di contrasti, che tingono la scena di colori violenti, come la brusca entrata in fa maggiore che non è preceduta da nessuna modulazione: alla battuta 16, senza nulla aver preparato, Haydn ci immerge in una diversa atmosfera tonale e il tratto imperioso dell'inizio non si dimentica, anche quando la melodia segue i passi dell'antica Lamentatione, perchè il lavoro sinfonico predomina su tutto. Quando nella sezione dello sviluppo ritorna il sincopato dell'inizio, stiamo per iniziare un cammino che ci porterà in un territorio di oscura disperazione. Con il ritorno del secondo soggetto, tratto dalla Passione, non è l'effetto trionfante a trovar posto, ma un'aspra desolazione e il movimento termina con una concentrazione assoluta della figura martellante, con il cuore che pulsa al ritmo delle passioni di Schütz o di Bach.

Nell'*Adagio* che segue Haydn usa come soggetto principale ancora una melodia delle antiche *Lamentazioni del profeta Geremia*, variante della melodia del Cristo usata nel movimento precedente. Anche qui il canto è affidato ai secondi violini e all'oboe. Il primo violino ha una serie di figurazioni che funzionano da controsoggetto e ogni nuova figurazione viene introdotta dal silenzio del violino e dell'oboe. Haydn lascia intatto il colore fino quasi al termine, quando il paesaggio si trasforma grazie ad una radiosa, seppur fuggevole modulazione.

Il *Minuetto* ed il *Trio* non sottraggono la Sinfonia al clima di attesa. Le misure di apertura appaiono interrogative, tragiche, mentre l'ultima parte si chiude in clima quasi schubertiano.

Una nuova arte si è materializzata, un messaggio spirituale capace di varcare confini ignoti ai compositori italiani o di Vienna o di Mannheim.

BENJAMIN BRITTEN
LACHRYMAE (REFLECTIONS ON A SONG OF JOHN DOWLAND) OP. 48

Nel 1603 la fama del più grande liutista dell'epoca elisabettiana, John Dowland, era così strettamente legata alla sua celebre Pavana *Lachrymae* che lo stesso autore aveva abitudine di firmarsi *Jo:dolandi de Lachrymae*. E il fatto che lo facesse anche al di fuori della sua isola dimostra quanto in Europa il suo nome scorresse insieme alle infinite variazioni, trascrizioni, rielaborazioni, arrangiamenti delle sue *Lachrymae*. Ancorché dolente, l'universo tratteggiato da Dowland ci suggerisce un gusto stilistico più che uno stato d'animo.

Un mondo che, nel suo culto della malinconia, si mostra sfuggente e coerente al tempo stesso nel continuo sforzo di avvicinarsi a quel nucleo di sé che si rivela sempre inafferrabile. A questo mondo Benjamin Britten, il più grande compositore inglese del secolo scorso, ha dedicato una fortissima passione e un interesse che molti conoscono, principalmente nel suo legame privilegiato con l'opera di Henry Purcell. Meno esteso, ma non meno intenso il rapporto con Dowland, che ha generato *Lachrymae* per viola e orchestra op. 48.

Scritto nel 1950, dopo l'esilio negli Stati Uniti, il ritorno e il successo dell'opera *Peter Grimes*, fu nella versione per viola e pianoforte dedicata al grande violista inglese William Primrose. Presentato al Festival di Aldeburgh il 20 giugno dello stesso anno da Primrose e dal compositore stesso al pianoforte, apparve molti anni più tardi, nel 1976, nella versione per viola e orchestra d'archi.

Il sottotitolo "Reflections on a song of John Dowland" rivela come Britten porti la musica di Dowland non in un clima di celebrazione, ma in una nuova ricomposizione. Sospeso tra variazione e sviluppo questo brano prende come tema un intero *song* di Dowland *If my complaints could passions move* tratto dal *First book of songs* del 1597. Tema binario scomposto nella sua struttura in modo originale. Dopo l'introduzione *Lento* e la presentazione in do minore, Britten rielabora il materiale

tematico in una serie di dieci variazioni sulla prima sequenza del tema nella tonalità di mi bemolle. A questo fa seguito una coda sulla seconda sequenza tematica che dal mi bemolle porta di nuovo al do minore. Il *song* di Dowland non è mai espresso per intero, ma si avvicina per accenni, passando per grandi e piccole variazioni di senso, a volte veementi, altre aspre, compresi una marcia, uno scherzo e un breve valzer. Le "riflessioni" diventano allora un terreno su cui Britten sperimenta nei minimi dettagli le articolazioni di suono dello strumento solista e del coro degli archi. Insieme al *song* tematico fa la sua comparsa anche il ben noto *Flow my tears* dal *Second book of songs* del 1600, che contiene il motivo discendente della celebre Pavana. Alla fine, ma solo alla fine, torna in chiarezza assoluta il tema di Dowland, armonizzato nel clima secentesco, rispecchiato nella sua originaria fattura.

BRETT DEAN
CARLO PER ARCHI, CAMPIONATORE E NASTRO MAGNETICO

Nella cultura occidentale per secoli la malinconia come condizione dell'anima è stata inseparabile dall'idea che l'artista aveva di se stesso. Ma se i poeti non possono liberarsi di Malinconia, appare chiaro che neppure essa può liberarsi dei suoi figli eletti. Carlo Gesualdo, principe di Venosa (1560-1613) resta una delle figure che più inquietano all'interno della musica e della storia del pensiero. Il fatto di essere stato assassino della moglie e del di lei amante getta una pesantissima cortina di ombra su di lui. Ma ancor più lo fanno le asprezze armoniche, le complessità di testo: una poetica che mai si distacca dalle tenebre, sacre e profane. Il compositore Brett Dean, australiano a lungo impegnato a Berlino come violoncellista nell'Orchestra Filarmonica, ha voluto rendere omaggio a Gesualdo con il suo *Carlo*, commissionato nel 1997 dalla Australian Chamber Orchestra per il Festival di Huntington e realizzato grazie alla collaborazione di Marcus Creed e dei solisti del Coro da Camera RIAS di Berlino nonché dell'apporto tecnico di Peter Groß, ingegnere del suono alla Filarmonica di Berlino. Dedicato a Richard Tognetti ed alla Australian Chamber Orchestra, *Carlo* si apre con una citazione su nastro del coro di apertura di *Moro lasso*, una delle pagine più celebri del *VI Libro di madrigali* di Gesualdo. Il frammento cromatico diventa materia di elaborazione e lentamente l'orchestra penetra a segnare le suture tra i vari interventi del nastro, finché al termine di una prima sezione gli archi concludono praticamente da soli. La seconda citazione da Gesualdo, questa volta portata dal campionatore, immerge la musica in clima diatonico. Di nuovo l'orchestra si lascia coinvolgere dall'atmosfera, all'inizio alternandosi al campionatore poi lasciando filtrare poco a poco stili e timbri contemporanei. Il mondo antico riappare a tratti per essere nuovamente interpretato dall'orchestra secondo parametri differenti. Uno sdoppiamento spazio-temporale in cui il linguaggio di Gesualdo riaffiora sempre come struttura portante, a tratti nel sussurro del

testo o nell'affannoso e drammatico avvolgersi del suono. Il dramma ritorna in scena alla fine con un nuovo intervento dai *Responsori*, quasi a voler riportare alla mente il tragico fato di quella notte napoletana del 26 ottobre 1590, quando il principe di Venosa uccise Maria d'Avalos e Don Fabrizio Carafa Duca di Andria. Rendendo infinito il buio della sua anima.

JOSEPH HAYDN
SINFONIA I:49 PASSIONE

Composta nel 1768, la Sinfonia n. 49 è una sublime pagina, dove antico e nuovo si coniugano in maniera sorprendente. Il titolo appare solo nel 1790 e non è certo che sia stata scritta – come la precedente – per la settimana santa. Quello che invece è certo è che Haydn fa riferimento alla antica forma della Sonata da chiesa cosa che contribuisce a dare alla Sinfonia un aspetto tenebroso e arcaico. Ma non si tratta solo di questo, perché nell'antica forma Haydn infonde urgenze espressive inusitate, un nuovo mondo interiore e conflitti e tensioni e profondità mai conosciute fino ad ora.

La tonalità è quella di fa minore, che rappresentò per Haydn quello che il sol minore era per Mozart o il do minore per Beethoven. Un colore tonale che percorre ogni pagina ad eccezione del trio del Minuetto, in fa maggiore. L'organico è quello di 2 oboi, 2 corni e archi, e continuo. Un organico usato in tutti i movimenti.

L'*Adagio* dopo un misterioso e lontano inizio, resta assai teso: è animato da bruschi sussulti, puntualizzati da indicazioni dinamiche precise. Le quattro prime note *do-reb-sib-do* ricompariranno in diverse vesti ritmiche e melodiche all'inizio dei tre successivi movimenti.

L'*Allegro di molto* si apre con ampi intervalli. La seconda idea in la bemolle maggiore è costruita in crome regolari e legate, ma questa finisce presto per affievolirsi per trasformarsi nel veicolo della riesposizione che torna con i suoi violenti contrasti. Segue un disperato *Minuetto* in cui filtra uno spiraglio di luce solo con il *Trio* grazie anche al ruolo preponderante di oboi e corni. Nel *Presto* finale, costruito su un breve motivo ritmico melodico, la tensione non si attenua neppure per un istante.

Anna Rastelli

Gli artisti

CAMERATA SALZBURG

violini
György Acs
Claire Dolby
Yoshiko Hagiwara
Alexander Hohenthal
Ines Miklin
Réka Nagy
Kirsten Ohst
Marija Smickovic
Yukiko Tezuka
Dagny Wenk-Wolff

viole
Ulrike Landsmann
Firmian Lermer
Agnes Répászky

violoncelli
Giovanni Gnocchi
Dana Micicoi
Shane Woodborne

contrabbassi
Christian Junger
Josef Radauer

oboi
Reinhold Malzer
Laura Urbina

fagotto
Claudio Alberti

corni
Albert Heitzinger
Josef Sterlinger

cembalo
Florian Birsak

Fondata nel 1952, la Camerata Salzburg, o Camerata Academica des Mozarteums Salzburg, si esibisce regolarmente nei maggiori festival e teatri del mondo, collaborando con solisti del calibro di Anne Sophie Mutter, Murray Perahia e Mitsuko Uchida, e direttori quali Franz Welser-Möst, Trevor Pinnock e Sir Neville Marriner.

Alla fine del 1951 Bernhard Paumgartner, direttore d'orchestra e insegnante, riunì un gruppo di docenti ed allievi del Salzburg Mozarteum con l'intento di formare un'orchestra. Nacque così la Camerata Salzburg, che a partire dal 1960, sotto la guida di Géza Anda, diede inizio ad un nuovo stile di direzione: non dal podio, bensì da parte di uno dei componenti dell'orchestra.

Nel 1978 la guida dell'orchestra passa al violinista ungherese Sándor Végh: la Camerata inizia ad esibirsi in tutta Europa, in Nord e Sud America, in Giappone e Sudafrica. Il repertorio si amplia: a Mozart, Haydn e Schubert si aggiungono Mendelssohn-Bartholdy, Brahms, Dvořák, Wolf e Čajkovskij.

Dal 1997 la Camerata è diretta da Roger Norrington, che ha incrementato la collaborazione con giovani solisti e quella – nata sotto la guida di Végh – con il violinista Leonidas Kavakos, che oggi è artista ospite principale della Camerata, con cui si esibisce regolarmente sia in veste di direttore sia di solista.

La Camerata Salzburg è ospite di tutte le edizioni del Salzburger Festspiele, del Mozartwoche di Strasburgo, e naturalmente del proprio Festival Begegnung. Appare con regolarità sui maggiori palcoscenici internazionali, dal Lincoln Centre di New York al Concertgebouw di Amsterdam, Alte Oper di Francoforte, Festival di Lucerna, Musikverein di Vienna.

HANSJÖRG SCHELLENBERGER

Nato a Monaco nel 1948, affianca presto allo studio dell'oboe lezioni di direzione d'orchestra, sotto la guida di Jan Koetsier a Monaco e di Martin Stephani a Detmold. All'età di diciassette anni ottiene i primi successi come direttore, aggiudicandosi tra l'altro il secondo premio al concorso per direttori d'orchestra di Interlochen, Michigan.

Tuttavia, dopo alcune esperienze come direttore, soprattutto di orchestre giovanili, decide di concentrarsi sull'attività strumentale, ed entra a far parte dell'organico dei Berliner Philharmoniker: in più di vent'anni di carriera come oboe solista all'interno della storica orchestra approfondisce il repertorio sinfonico e lirico sotto la guida dei più celebri direttori.

Nel 1991 fonda l'Haydn Ensemble Berlin, che riproduce nell'organico l'orchestra diretta da Haydn negli anni trascorsi alla corte degli Esterházy, e di cui ricopre il ruolo di direttore artistico. Il repertorio dell'orchestra – inizialmente costituito dalle sole sinfonie di Haydn – si allarga ben presto all'ambito contemporaneo.

Dal 1995 collabora con le maggiori orchestre italiane e tedesche come direttore e solista. Il sodalizio stretto con gli organici italiani sfocia in un'intensa tournée in Giappone nel 1997, alla guida dell'Orchestra di Padova e del Veneto.

Ha diretto, tra le altre, l'Orquestra de la Comunidad de Madrid, la Jerusalem Orchestra, l'Orchestra del Teatro Comunale di Firenze, l'Orchestra Sinfonica "Giuseppe Verdi" di Milano, l'Orchestra del Teatro San Carlo di Napoli, l'Orchestra Sinfonica Siciliana.

Nel marzo del 2003 ha debuttato come direttore dell'Orchestra di Santa Cecilia a Roma.

Hansjörg Schellenberger è stato più volte ospite del Ravenna Festival: come solista con l'Ensemble Wien-Berlin nel 1997 e nel 2002, come direttore della stessa formazione nel 2001.

GÉRARD CAUSSÉ

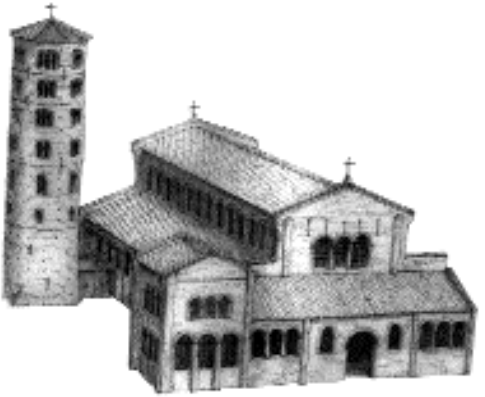
Gérard Caussé ha ottenuto i primi riconoscimenti a livello internazionale a metà degli anni Settanta come membro fondatore e viola solista dell'Ensemble Intercomtemporain di Pierre Boulez. Da allora è apparso regolarmente come solista con le principali orchestre del panorama mondiale, esibendosi in un repertorio che spazia dal Barocco, attraverso Mozart – che considera "il primo ad avere compreso la finalità e l'unicità della viola" – fino a Bruch, Berlioz, Bartók, Stravinskij, Britten, Walton e Martinu. Ottiene inoltre continui riconoscimenti nel nuovo repertorio per la viola, con più di dieci concerti scritti per lui da compositori come Philippe Hersant, Katsuhiro Oguri, Hugues Dufour.

Gérard Caussé si esibisce e registra regolarmente con musicisti del calibro di Emmanuel Krivine, Charles Dutoit, Kent Nagano, Gidon Kremer, Maria João Pires, Augustin Dumay e François-René Duchable.

La stagione in corso segna l'inizio dell'attività di Gérard Caussé come direttore artistico dell'Orchestre National de Toulouse, con cui si esibisce come direttore e come solista.

La sua discografia comprende più di trentacinque incisioni per etichette come EMI, Erato, Philips, Teldec, Virgin Classics, Harmonia Mundi e Deustche Grammophon.

Gérard Caussé è docente presso la scuola Reina Sofia di Madrid. Suona una viola Gasparo da Salo del 1560.



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