

SOTTO L'ALTO PATRONATO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA
con il patrocinio di:
SENATO DELLA REPUBBLICA, CAMERA DEI DEPUTATI,
PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI



Rocca Brancaleone
venerdì 11 luglio 2008, ore 21.30

Lachrimæ Caravaggio

direzione
Jordi Savall

FONDAZIONE RAVENNA MANIFESTAZIONI
COMUNE DI RAVENNA, REGIONE EMILIA ROMAGNA
MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

in collaborazione con ARCUS

Fondazione Ravenna Manifestazioni

Assemblea dei Soci

Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Associazione Industriali di Ravenna
Ascom Confcommercio
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Archidiocesi di Ravenna e Cervia
Fondazione Arturo Toscanini

Ravenna Festival

ringrazia

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL
ASSICURAZIONI GENERALI
AUTORITÀ PORTUALE DI RAVENNA
BANCA POPOLARE DI RAVENNA
CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ E DELLA ROMAGNA
CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA
CIRCOLO AMICI DEL TEATRO "ROMOLO VALLI" - RIMINI
CMC RAVENNA
CONFARTIGIANATO PROVINCIA DI RAVENNA
CONFINDUSTRIA RAVENNA
CONTSHIP ITALIA GROUP
COOP ADRIATICA
COOPERATIVA BAGNINI CERVIA
CREDITO COOPERATIVO RAVENNATE E IMOLESE
EDISON
ENI
FEDERAZIONE COOPERATIVE PROVINCIA
DI RAVENNA
FERRETTI YACHTS
FONDAZIONE CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ
FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO
DI RAVENNA
FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA
E RAVENNA
HAWORTH CASTELLI
HORMOZ VASFI
ITER
LA VENEZIA ASSICURAZIONI
LEGACOOP
MARINARA
MERCATONE UNO
MERLONI PROGETTI
POSTE ITALIANE
RECLAM
ROMAGNA ACQUE - SOCIETÀ DELLE FONTI
SAPIR
SEDAR CNA SERVIZI RAVENNA
SOTRIS - GRUPPO HERA
THE SOBELL FOUNDATION
THE WEINSTOCK FUND
UNICREDIT BANCA
UNICREDIT GROUP
YOKO NAGAE CESCHINA

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



Presidente onorario

Marilena Barilla

Presidente

Gian Giacomo Faverio

Vice Presidenti

Roberto Bertazzoni

Lady Netta Weinstock

Comitato Direttivo

Domenico Francesconi

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Giuseppe Poggiali

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Segretario

Pino Ronchi

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*

Antonio e Gian Luca Bandini,

Ravenna

Marilena Barilla, *Parma*

Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,

Parma

Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*

Mario e Giorgia Boccaccini, *Ravenna*

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*

Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Manlio e Giancarla Cirilli, *Ravenna*

Ludovica D'Albertis Spalletti,

Ravenna

Marisa Dalla Valle, *Milano*

Andrea e Antonella Dalmonte,

Ravenna

Roberto e Barbara De Gaspari,

Ravenna

Giovanni e Rosetta De Pieri, *Ravenna*

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

Fulvio e Maria Elena Dodich,

Ravenna

Enrico e Ada Elmi, *Milano*

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*
Pier Filippo Giuggioli, *Milano*
Vera Giulini, *Milano*
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*
Silvia Malagola, *Milano*
Franca Manetti, *Ravenna*
Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*
Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*
Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*
Paola Martini, *Bologna*
Luigi Mazzavillani e Alceste Errani,
Ravenna
Maria Rosaria Monticelli Cuggiò e
Sandro Calderano, *Ravenna*
Maura e Alessandra Naponiello,
Milano
Peppino e Giovanna Naponiello,
Milano
Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi,
Ravenna
Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*
Gianna Pasini, *Ravenna*
Gian Paolo e Graziella Pasini,
Ravenna
Desideria Antonietta Pasolini
Dall'Onda, *Ravenna*
Fernando Maria e Maria Cristina
Pelliccioni, *Rimini*
Fabrizio Piazza e Caterina Rametta,
Ravenna
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*
Paolo e Aldo Rametta, *Ravenna*
Stelio e Grazia Ronchi, *Ravenna*
Sergio e Antonella Roncucci, *Milano*
Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
Angelo Rovati, *Bologna*
Giovanni e Graziella Salami,
Lavezzola
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*
Alberto e Anna Spizuoco, *Ravenna*
Gabriele e Luisella Spizuoco,
Ravenna
Paolino e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Enrico e Cristina Toffano, *Padova*
Ferdinando e Delia Turicchia,
Ravenna
Maria Luisa Vaccari, *Padova*
Roberto e Piera Valducci,
Savignano sul Rubicone
Silvano e Flavia Verlicchi, *Faenza*
Gerardo Veronesi, *Bologna*
Luca e Lorenza Vitiello, *Ravenna*
Lady Netta Weinstock, *Londra*
Giovanni e Norma Zama, *Ravenna*

Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*
Alma Petroli, *Ravenna*
CMC, *Ravenna*
Credito Cooperativo Ravennate e
Imolese
FBS, *Milano*
FINAGRO - I.Pi.Ci. Group, *Milano*
Ghetti Concessionaria Audi,
Ravenna
ITER, *Ravenna*
Kremslehner Alberghi e Ristoranti,
Vienna
L.N.T., *Ravenna*
Rosetti Marino, *Ravenna*
SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*
Terme di Cervia e di Brisighella,
Cervia
Terme di Punta Marina, *Ravenna*
Viglienzona Adriatica, *Ravenna*

Prima esecuzione italiana
Lachrimæ Caravaggio

ideazione, direzione e musica di
Jordi Savall

testi e scelta delle tavole
Dominique Fernandez

Improvvisazioni

Ferran Savall *voce*

Riccardo Minasi *primo violino*

Andrew Lawrence-King *arpa*

Jordi Savall *viola da gamba soprano e basso*

Xavier Puertas *violone*

Le concert des nations

Sébastien Marq *flauti*

David Plantier *violino secondo*

Angelo Bartoletti *viola da braccio*

Antoine Ladrette *violoncello*

Xavier Díaz-Latorre *arciliuto e chitarrone*

Carlos García-Bernalt *organo e clavicembalo*

Marc Clos *percussioni*

Hespèrion XXI

Robert van Ryne *tromba*

Jean-Pierre Canihac *cornetto*

Béatrice Delpierre *chalemie*

Daniel Lassalle, David Locqueneux *sacabuche*

Carles Cristóbal *fagotto*

Sergi Casademunt *viola da gamba tenore*

Guido Balestracci e Philippe Pierlot

viole da gamba bassi

live visual di Lino Greco e Gerardo Lamattina

Stazione I

Il sacrificio di Isacco

Cantus Caravaggio I

1. Lachrimæ tristes

Deploratio I (*Ferran Savall*)

Planctus Caravaggio I

Stazione II

Il martirio di san Matteo

Extasis

Fantasia “Moro, lasso” (*d’après Gesualdo*)

2. Lachrimæ invocantis

Sinfonia di guerra (*d’après Monteverdi*)

Pugna & Damnatio

Stazione III

La deposizione nel sepolcro

Imploratio

Deploratio II (*Ferran Savall*)

Concentus: Aria (*d’après Luigi Rossi*)

3. Lachrimæ dolcissima

Stazione IV

La decollazione del Battista

Durezze e ligature (*d’après Trabaci*)

Passacaglia “Umbrae” (*Andrew Lawrence-King*)

Cantus Caravaggio II “O lux”

4. Lachrimæ amara

Stazione V

La Madonna dei pellegrini

Transitio

Passacaglia “Libertas”

5. Lachrimæ dolente

Deploratio III (*Ferran Savall*)

Consonanze stravaganti (*d’après Trabaci*)

Stazione VI

La morte della Madonna

Cantus Caravaggio III "Ex tempore"

6. Lachrimæ gementes

Spiritum morientis

Liberatio

Stazione VII

Davide con la testa di Golia

Deploratio IV (*Ferran Savall*)

7. Lachrimæ exultantes

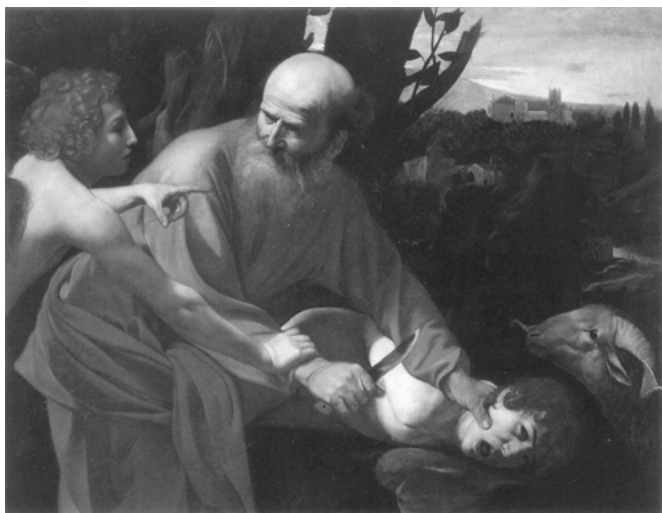
Planctus Caravaggio II

Cantus Caravaggio IV "In memoriam"

Seguirà la proiezione del film

Caravaggio (1986)

di Derek Jarman



Caravaggio I Il sacrificio di Isacco

Della vita di Michelangelo Merisi, della sua formazione di pittore, dei suoi amori, persino della sua morte, non si sa quasi nulla. La data della sua nascita non è sicura: 1571 o 1573? Il luogo stesso è incerto: Caravaggio, paese della Lombardia da cui l'artista ha tratto il suo soprannome, o Milano? È morto su una spiaggia della Toscana il 18 luglio 1610. Ma come? Di malattia? In seguito a una rissa? È stato assassinato? Impossibile stabilirlo. L'ignoranza in cui siamo costituiti è una fortuna inestimabile per noi. Tutto ciò che possiamo dire di lui può essere ricavato soltanto dall'esame dei suoi quadri. Un creatore mette tutto se stesso nelle proprie opere ed è un errore voler interrogare la sua biografia per comprenderlo meglio. Con Caravaggio, impossibile commettere tale errore. Non ha biografia, come prove della sua esistenza ha unicamente ciò che ha dipinto. Felici tenebre, le stesse che ha introdotte in molti suoi dipinti. In Italia, nel paese della luce, è il pittore dell'oscurità. Nella sua opera, non un solo cielo blu, non un solo squarcio di azzurro. Il chiaroscuro, è stato lui che lo ha inventato. Inventato? Credo fosse nel suo intimo quell'oscuramento del cuore e dell'anima torturati da forze nere, che lo costringevano a scegliere nelle Sacre Scritture gli episodi più dolorosi o i più orribili. Cri-

stiano, profondamente cattolico come tutti gli italiani dell'epoca, attingeva dalla Bibbia i soggetti dei suoi quadri. L'Antico e il Nuovo Testamento racchiudono molte scene gradevoli: Adamo ed Eva, Davide e Saul, Rebecca al pozzo, la Visitazione, l'Annunciazione, la Natività, l'infanzia di Cristo, ma Caravaggio non si interessava a questo aspetto solare della religione. Voleva conoscerne solo il volto più cupo. Si pensi a Giotto, al Beato Angelico, ai pittori della scuola senese, al Botticelli, a Raffaello: sono solo sorrisi di Madonne, carole di angeli, apparizioni eteree. Nulla a che vedere con la drammaticità esasperata di Caravaggio, il quale ama solo il Cristo flagellato o deposto nel sepolcro e, fra i personaggi della Bibbia, privilegia le vittime di sevizie, di sacrifici, di supplizi: Oloferne trucidato, il Battista decollato, Golia decapitato. Ci si meraviglia che non abbia mai dipinto la strage degli Innocenti. Ecco un altro dei suoi eroi prediletti: il giovane Isacco, pronto a essere immolato, indifeso, terrorizzato all'avvicinarsi del coltello. Il quadro è stato eseguito per il potente cardinale Maffeo Barberini, il futuro papa Urbano VIII. Nello stemma dei Barberini figuravano l'alloro e il sole. Caravaggio, obbligato a soddisfare le esigenze del committente, ha dunque introdotto delle allusioni agli emblemi del suo casato. Ma si osservi con attenzione: l'albero di alloro è secco, dotato di foglie rade, accartocciate. Il sole che sorge scopre un paesaggio dei più convenzionali: la collina, il cipresso, la chiesa, la torre, come se ne vedono in tutti i quadri del Rinascimento. Non contate su di me, sembra dire Caravaggio, perché vi faccia qualcosa di personale sugli incanti dell'aurora o sulla freschezza della vegetazione. Le bellezze della campagna, le attrattive della natura, il bucolico, l'idillico, non mi si addicono. E, in realtà, la nostra attenzione non si concentra certo su quell'angolo di verzura (dipinta del resto in giallo e marrone, come per negare la seduzione della clorofilla); essa si fissa sul bel giovane inchiodato a terra da una mano robusta, sul coltello che Abramo gli accosta alla gola, sullo sguardo spaventato dell'adolescente, sul grido di terrore che gli scaturisce dalla bocca deformata. L'angelo stesso, come appare scialbo accanto a quel parossismo di violenza e di dolore! Una vera scena di macello. *Lachrimae Caravaggio*: la sensibilità, la sensualità, il genio del pittore si infiammano solo per esprimere l'orrore assoluto, la disperazione, gli spasimi dell'agonia.



Caravaggio II Il martirio di san Matteo

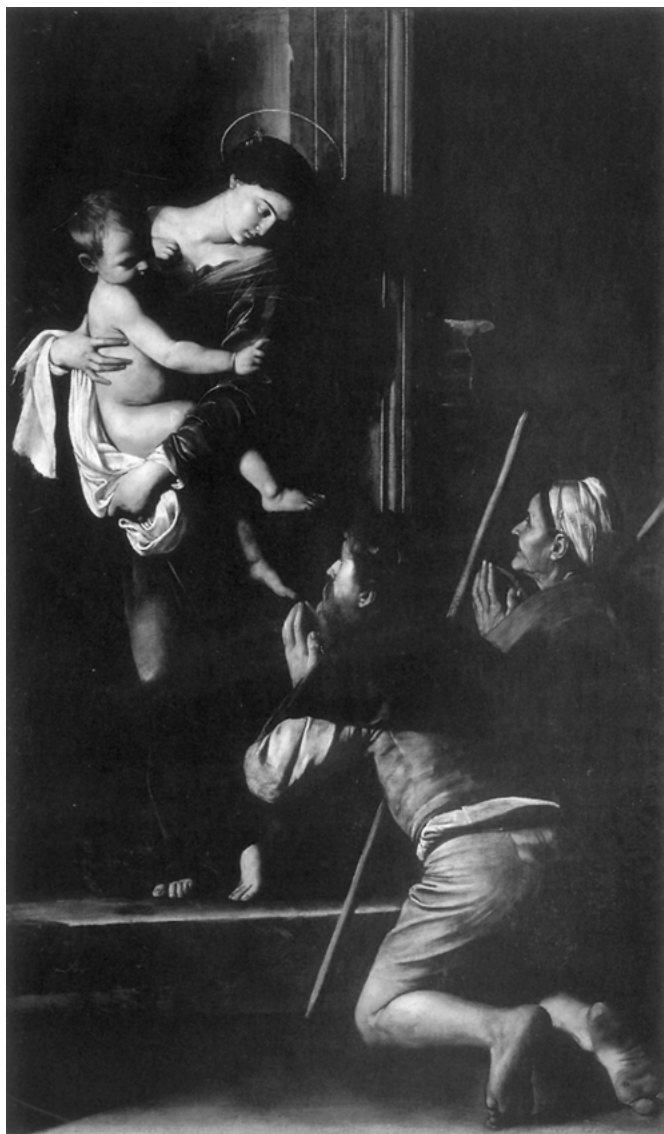
Una scena di assassinio, come se ne vedono spesso in Caravaggio. Il pittore ama rappresentare l'atto di uccidere, vi trova al tempo stesso una voluttà funebre e una esaltazione dionisiaca. Ciò che colpisce qui è l'atteggiamento della vittima. Isacco è un giovanetto indifeso, sopraffatto, soffocato da ciò che gli accade. Oloferne dorme quando Giuditta gli mozza il capo. Golia soccombe, vinto in combattimento da Davide. Il caso di Matteo è del tutto diverso. È un uomo maturo, ben sveglio, nel pieno possesso delle proprie facoltà. Il soldato lo ha gettato a terra e, davanti alla sua giovinezza, al suo vigore, alla sua lunga spada, Matteo non può nulla, ovviamente. È già vinto, alla mercé del suo carnefice. Ma potrebbe cercare di difendersi: per esempio, fare un gesto per parare il colpo; almeno proteggersi il volto, portando vi sopra la mano sinistra. Ebbene no! Sembra invece offrirsi al suo carnefice con una certa avidità. "Vedi, pare dirgli, non cerco di oppormi a te; scosto il braccio in modo

che tu possa colpirmi dove vuoi, al cuore, alla gola; persino negli occhi, se desideri colpirmi lì. Acconsento a morire per tua mano. Se osassi formulare un simile pensiero, arriverei persino ad aggiungere: ho voglia di morire per tua mano.”

Questo quadro è una scena di assassinio, ma anche una scena di sacrificio. Matteo non oppone alcuna resistenza, chiama su di sé il delitto, desidera essere ucciso. Il mistero che si sprigiona da questa tela sta nel paradosso di un uomo in cui l'istinto di conservazione cede a una volontà più profonda, mistica, di immolazione. Se i vari testimoni sono pieni di spavento – il chierichetto a destra, che si dà alla fuga, i tre uomini ignudi, in primo piano, che sono dei neofiti cui l'apostolo si accingeva ad amministrare il battesimo, gli spettatori accalcati sulla sinistra –, è più per la passività della vittima che per l'enormità del delitto, l'assassinio in chiesa di un sacerdote intento a officiare. Non si era mai vista una cosa del genere: un uomo felice di farsi trucidare. Solo l'angelo, che tende la palma del martirio, si libra sereno; del resto, non se ne vede il volto; il suo gesto è convenzionale; è l'unico personaggio poco sentito della scena, e la sua presenza si spiega solo con la destinazione del quadro. I preti di San Luigi dei Francesi, a Roma, lo avevano commissionato per ornare una cappella della loro chiesa.

Il sentimento del pittore è altrove: non in questa pia celebrazione del santo, ma in una insolita attrazione per il delitto. L'omicidio dovrebbe avvenire in una chiesa del primo secolo; Caravaggio lo trasforma in una scena di strada. I costumi degli spettatori, le piume del giovane a sinistra sono contemporanei del quadro: l'anno 1600. Il luogo rimane vago: nulla indica che ci troviamo in una chiesa. Anzi, per sottolineare che non fa un quadro storico, ma illustra un fatto di cronaca del suo tempo, il pittore rappresenta se stesso. Appoggiato alla colonna, assiste a questa scena di orrore. Un modo per dirci che l'episodio della Storia sacra non è che un pretesto; in realtà Caravaggio dipinge ciò che ha visto per strada. Non siamo nella Galilea del primo secolo, ma nella Roma barocca, teatro di molti duelli, delitti, tafferugli all'inizio del XVII secolo. Qui, la spada occupa una posizione centrale. L'intero quadro può essere letto come una deplorazione della minaccia che incombe sulla città. Individui pronti a ucci-

dere, altri a farsi uccidere, non ne mancheranno mai. Tale era il senso della vita che animava Caravaggio. E se questo quadro ci impressiona tanto è perché è una immagine della morte pronta a spuntare dalle tenebre, in qualsiasi momento, per chiunque. Il carnefice è in piena luce, gli altri in una semipenombra. Perché? Perché la minaccia è sempre carica di ombre e la luce, per quanto brutale e crudele essa sia, esercita una funzione liberatoria. Tutto è compiuto, infine. L'angelo della salvezza non è la tenera creatura appollaiata sulla sua nuvola, è il giovane bruto con il turbante e la spada.



Caravaggio III

La Madonna dei pellegrini

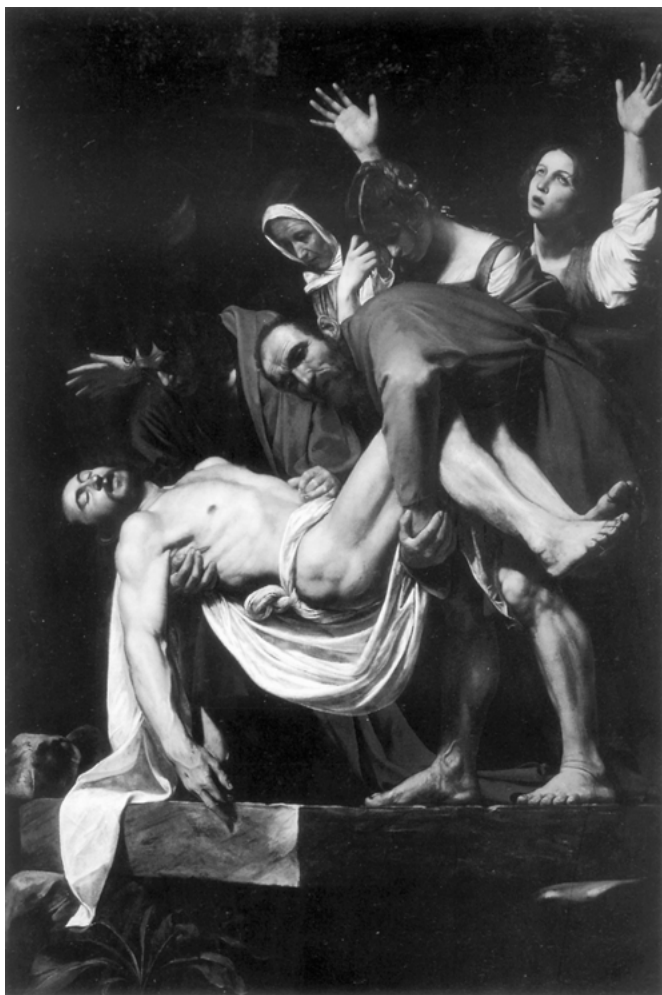
Chiunque si senta infastidito dalla massa dei turisti che affluiscono in piazza Navona può rifugiarsi nella chiesa vicina di Sant'Agostino, sempre vuota e silenziosa, e scoprirvi, nella prima cappella a sinistra, un capolavoro di pura e radiosa bellezza. È la *Madonna dei pellegrini*, pausa di dolore e di pace nel percorso tormentato di Caravaggio. Gli avevano commissionato un quadro dedicato alla Vergine di Loreto. Secondo la tradizione, il pittore avrebbe dovuto raffigurare la Santa Casa dov'era avvenuta l'Annunciazione, sospesa in aria durante il suo miracoloso trasporto, a opera degli angeli, dalla Palestina a Loreto, in Italia. Ma Caravaggio, poco sensibile al modello canonico, aveva un'altra idea in testa. Intendeva mettere a profitto il carattere popolare del culto reso alla Vergine di Loreto per rappresentare una scena di umile devozione. E ciò che colpisce subito, infatti, in questo quadro, è il contrasto fra la miseria terrena dei pellegrini e l'alone di bellezza soprannaturale di cui si circonda la misericordia divina.

Questo volto così puro, così etereo della Vergine è unico nell'opera di Caravaggio. Idealizzare la figura della madre di Cristo era un obbligo, un luogo comune negli artisti del Rinascimento: si pensi alle Madonne di Raffaello, alla Madonna di Bruges di Michelangelo, alla sua Pietà nella basilica di San Pietro in Vaticano, che appartengono a un mondo diverso da quello delle donne terrene. La *Madonna dei pellegrini* non sfigurerebbe in questa galleria di creature soprannaturali che prodigano il loro sorriso dall'alto di un aldilà inaccessibile. Il suo volto è soffuso di malinconia, certo, poiché la Vergine ha il presentimento della morte del figlio, ma è una tristezza che non altera la grazia suprema dei suoi tratti. Benché stia dritta e immobile, sembra accennare un passo di danza, non essendo una statua rigida, ma la madre del Dio vivente. Come regge senza sforzo il figlio già grandicello! Tale facilità è un altro segno della sua natura divina, sottratta alle costrizioni che affliggono i miseri mortali.

Davanti a lei, ai suoi piedi, ecco due campioni, appunto, di questa umanità laboriosa e sofferente. Tanto la Madon-

na sembra estranea al quadro, una sublime eccezione nell'universo di violenza e di dolore tipico di Caravaggio, tanto l'uomo e la donna in ginocchio appartengono alla cerchia familiare delle sue conoscenze. Li avrà incrociati per via; devono essere dei contadini venuti a Roma a vendere i prodotti del loro campo; forse il pittore si rifornisce da loro. Li ha osservati a lungo e il suo sguardo pieno di compassione si è soffermato su ogni particolare che rivela la loro umile e dura condizione: le mani sciupate della vecchia, il suo volto rugoso, la cuffia sdrucita e sudicia; i pantaloni di stoffa grossolana dell'uomo, il suo giustacuore troppo corto, i suoi capelli mal pettinati e soprattutto, ah soprattutto! la pianta fangosa dei suoi piedi.

Una vera rivoluzione, questi piedi non lavati. Fecero scandalo all'epoca, al punto che si esitò a collocare il quadro nella chiesa. Nessuno aveva mai avuto il diritto di dipingere un personaggio che non fosse uscito dal bagno. Dal sud al nord dell'Europa, dall'Italia alle Fiandre, dal Botticelli a Van Eyck, erano solo volti lisci, piedi e mani impeccabili, unghie pulite con cura. Caravaggio ha l'audacia di rompere con questo "artisticamente corretto", con questo cliché del Bello ideale. Ma andiamo, pensa l'artista, queste persone arrivano dalla campagna, hanno camminato a lungo, hanno calpestato la polvere dei sentieri e, giunti alla meta, si sono gettati ai piedi della Madonna, senza preoccuparsi se i loro fossero presentabili o no. Bella roba, aver cura del proprio aspetto quando è in gioco la salvezza dell'anima! Caravaggio, con questo quadro, introduce il realismo nella pittura, cioè la verità umana, rendendo alla Vergine l'omaggio non di una futile pulizia convenzionale, ma della sporcizia originaria, autentica, incrostata nella loro pelle, degli umili logorati dal lavoro ma rimasti puri di cuore.



Caravaggio IV

La deposizione nel sepolcro

A lungo considerata dagli storici di obbedienza religiosa come la migliore tela di Caravaggio per la sua conformità al modello canonico – gli altri suoi quadri scandalizzavano per le libertà che il pittore si prendeva –, la *Deposizione nel sepolcro* rimane la più bella illustrazione, in pittura, di questo tema trito e ritrito. Mai la morte di Cristo è stata compianta con una emozione più

intensa e al tempo stesso con un pathos più raffrenato. Gli astanti non piangono. Credo che Caravaggio non abbia mai dipinto una lacrima. Ma che bisogno c'è di lacrime esteriori per provare dentro di sé lo spavento e il dolore? Il quadro fu eseguito per la Chiesa nova di Roma (S. Maria in Vallicella), chiesa dei discepoli di san Filippo Neri, che si dedicavano ai pellegrini, ai malati, ai poveri. Di qui senza dubbio, la potenza di compassione che questa *Deposizione* spira.

Il quadro è costruito secondo una linea diagonale che parte dal basso a sinistra e sale verso destra; si direbbe una sorta di piramide instabile. Questa composizione risponde al gusto barocco della dissimmetria, dell'equilibrio precario; al tempo del Botticelli, di Tiziano, si collocavano Cristo al centro del quadro e i testimoni in ordine attorno a lui. In Caravaggio, però, l'intento estetico non è il solo a dettare la scelta della diagonale: il pittore aveva bisogno di lasciare tutta una parte della sua tela nell'ombra. L'angolo superiore sinistro è così immerso in folte tenebre. Un modo per farci capire che i più fedeli che depongono Cristo nel sepolcro non possono esprimere da soli la grandezza e il mistero di questa tragedia; ci vogliono un'ombra fitta, un nero assoluto per rendere la dimensione soprannaturale del dramma cristiano. Un simile dramma è per sua natura irrapresentabile e indicibile: al di là della parola, al di là di ogni forma. Le sue violenze hanno luogo in una oscurità così compatta da non poter essere squarciata. In questo senso, la parte più importante e più significativa del quadro è nella zona impenetrabile che ne invade la superficie in alto a sinistra, ma anche in basso e ai margini.

Giuseppe d'Arimatea, in primo piano, sorregge Cristo per le ginocchia. Il ricco ebreo aveva ottenuto da Pilato il permesso di seppellire il corpo del suo maestro. San Giovanni, in abito rosso, sorregge il cadavere per un'ascella. La Vergine, il cui volto segnato emerge da un doppio cappuccio bianco e nero, si china sul figlio in un dolore composto, accanto a Maria Maddalena, che mostra minore fermezza: cedendo all'emozione, tenta di nascondersi il viso. Dietro la Maddalena, Maria di Cleofa, con le braccia alzate e lo sguardo rivolto al cielo, riproduce il modello dell'orante presente nelle catacombe cristiane.

Gli altri dettagli sono scelti con cura. Rispondono ai codici dell'epoca e senza dubbio ai desideri precisi dei committenti. La lastra di pietra, posata in maniera bizzarra, con l'angolo sporgente bene in vista, mette in evidenza che Cristo è la "pietra angolare", cioè il fondamento della Chiesa. Sotto la pietra, a sinistra, spicca una pianta verde, simbolo della risurrezione, che fa da contrappunto a un'altra pianta, secca, collocata nell'angolo opposto: contrasto fra la vita e la morte, analogo al contrasto fra la luce e le tenebre, fra il bianco e il nero del copricapo della Vergine.

Le braccia dei personaggi suggeriscono con la loro posizione un ritmo ascendente: in basso, il braccio di Cristo, rigido, livido, pende pesantemente fino alla pietra tombale. Il braccio della Vergine è teso orizzontalmente sopra il capo del figlio. Maria di Cleofa alza le sue in un gesto che imita la croce. C'è dunque un'ascesa continua, dalla morte alla vita, dal sepolcro alla risurrezione, dalla terra al cielo, una salita ininterrotta, irresistibile, dal nulla all'eternità. A meno che non si voglia leggere il quadro nel senso contrario e si concluda, come Caravaggio forse, che la caduta è inevitabile, poiché in fondo il gesto dell'orante possiede minore realtà del corpo esanime di Cristo e la disperazione maggiore presenza, maggiore evidenza della promessa.



Caravaggio V

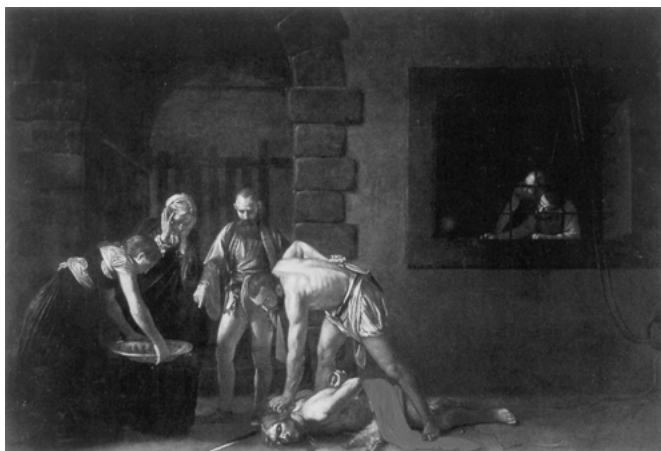
La morte della Madonna

Ecco una Vergine molto diversa dalla precedente, e addirittura radicalmente opposta. Nessuna idealizzazione qui. Invece di una immagine pura, eterea, abbiamo lo spettacolo di una mendicante dai tratti plebei, dal ventre gonfio. Donna segnata, logorata dalla vita. Non è una “Morte della Vergine”, ma una “Morte di una disgraziata raccolta in strada”. In realtà, probabilmente, ripescata nel Tevere. Caravaggio avrebbe preso come modello una disperata che si era gettata nel fiume. Secondo un'altra versione, si tratterebbe di una prostituta che il pittore frequentava, e che posava spesso per lui. A ogni modo, l'artista trasgrediva la più sacrosanta delle regole, rappresentando la Vergine con i tratti di una “donna di vita”, professionista del vizio o decisamente criminale, dato che il suicidio, all'epoca, era considerato un delitto. Niente di strano che la congregazione dei carmelitani scalzi, che aveva commissionato il quadro per la sua chiesa di S. Maria della Scala a Trastevere, lo avesse rifiutato con orrore. Una suicida! Una puttana! Forse entrambe le cose! Un giovane pittore straniero, ancora sconosciuto, che si trovava a Roma, si affrettò ad acquistare il quadro rifiutato, per conto del suo padrone, il duca di Mantova. Il pittore era Rubens, più furbo di quei bravi religiosi. A dire il vero, un solo particolare del quadro sembrava obbedire alle direttive della Chiesa: la dominante del colore rosso, rosso dei tendaggi, rosso della veste. Caravaggio intendeva rendere omaggio al cardinale Federico Borromeo, uno dei suoi primi protettori, e noto per il suo zelo in favore dei poveri. Dato che la Vergine era morta povera, e il porpora era l'emblema della dignità cardinalizia, tanto rosso si addiceva perfettamente, e sembrava dover piacere a degli spiriti pii. A meno che... A meno che la Chiesa avesse deviato dalla sua umiltà originaria e adottato una politica di prestigio. La Controriforma è giunta al culmine, in questo inizio del XVII secolo. Della morte della Vergine, essa vuole fare un'apoteosi spettacolare. In tal caso, Caravaggio non è il pittore indicato. Dove sono gli angeli, ausiliari abituali di questa scena, incaricati di cantare la gloria della defunta? E poi, che cos'è questa camera

squallida in cui si è esposto il corpo, così mal ammobiliata che lo si è dovuto stendere su una tavola? La Chiesa vuole colpire i fedeli con il fasto, con il lusso. Il realismo sobrio, nudo, quasi minimalistico di Caravaggio non risponde affatto alla volontà di sedurre con lo splendore dei costumi e degli accessori.

Esaminando l'opera con maggiore attenzione, i carmelitani poterono rilevare parecchi dettagli che contravvenivano alle Scritture. La bacinella di aceto, per esempio, in primo piano. C'era la consuetudine di lavare i cadaveri con l'aceto. Ma c'è bisogno di lavare il corpo della Vergine? Non è, per essenza, un corpo immacolato? Altro attentato alle sacre prescrizioni: la prostrazione dei presenti, fra i quali si riconoscono Marta, Nicodemo, Giuseppe d'Arimatea, parecchi apostoli. Si piange una simile morte? Non bisogna rallegrarsi invece dell'ascesa al cielo della defunta, liberata dai vincoli terreni?

Ciò che scandalizzò i contemporanei di Caravaggio è proprio ciò che ci sconvolge oggi. L'artista ha trasformato un episodio soprannaturale in un fatto di cronaca della vita quotidiana. Dipingere una "ascesa al cielo", sempre convenzionale e insipida nei pittori, non era da lui, che ha preferito rappresentare la realtà cruda e terrena, la realtà penosa della morte, come può colpire ciascuno di noi. Il ventre gonfio, i tratti stanchi del volto, la mano pendente, il carattere spoglio della camera mortuaria sono i segni del destino sepolcrale che ci attende. Caravaggio ci mette sotto gli occhi i segni fisici della morte. Questa donna è morta di sfinimento. E il fatto che sia una donna povera, una popolana, accresce il pathos della scena. È la più banale delle morti possibili che il pittore ci fa contemplare, la morte più umile, la più modesta, e dunque la più universale.



Caravaggio VI La decollazione del Battista

Il più grande quadro mai dipinto da Caravaggio (361 x 520 cm), il più drammatico, l'unico che abbia firmato: "F. Michelangelo", che significa "Fra Michelangelo", poiché il titolo di "Fratello" veniva attribuito ai cavalieri di Malta. Caravaggio era stato accolto nell'Ordine di Malta come cavaliere di Grazia il 14 luglio 1608, e il quadro, commissionato dal gran maestro dell'Ordine, dipinto per la cattedrale della Valletta, dove si trova ancora oggi. In linea di massima, esso rappresenta l'esecuzione di san Giovanni Battista. Dico "in linea di massima" poiché, per uno spettatore ignaro, la scena rappresenta piuttosto un assassinio sordido, un delitto commesso a scopo di rapina, come può avvenire a qualsiasi angolo di strada, più che un episodio della Storia sacra. Secondo la sua abitudine, il pittore ha trasformato in fatto di cronaca un capitolo delle Scritture.

Oh! ha rispettato le apparenze: si riconosce Salome, china sul bacile in cui si appresta a raccogliere il capo mozzato, accanto a una vecchia che piange e al guardiano della prigione in abito turco. Il carnefice, che non è riuscito a decapitare san Giovanni con la spada, sfodera il coltello chiamato "misericordia" per dare il colpo di grazia alla sua vittima. Dietro le sbarre della finestra, due prigionie-

ri assistono al dramma. Gli eruditi hanno riconosciuto nel muro della prigione la facciata del palazzo del gran maestro dell'Ordine maltese; ci dicono anche che la corda che pende a destra è servita a legare il Battista prima che fosse gettato a terra per il supplizio.

Sta bene. Ma noi, dopo quattro secoli, vediamo qualcosa di completamente diverso da questa somma di dettagli storici. Siamo in primo luogo colpiti dallo spazio immenso occupato dal bruno scuro o dal nero: le tenebre hanno invaso, divorato i due terzi della superficie della tela. La crudeltà, il male, la sofferenza si estendono sul mondo fino a inghiottirlo in un abisso di disperazione e di oscurità. Ecco ciò che Caravaggio ha voluto dire per prima cosa e che continua a dirci quattrocento anni dopo. È una scena atemporale, eterna, che l'artista ha dipinta, il sacrificio dell'Innocente, una scena che Shakespeare avrebbe potuto inserire in uno dei suoi drammi, Dostoevskij in uno dei suoi romanzi, Tarkovskij in uno dei suoi film. La tragedia, in tutto il suo orrore, in tutto il suo assoluto. In un luogo indefinito, che potrebbe essere tutti i luoghi. In un tempo imprecisato, che potrebbe essere quello di Auschwitz come quello di Guernica. Questi personaggi non escono dalla Bibbia, sono nostri contemporanei: una donna che si dispera, un brutto che assassina, un innocente su cui ci si accanisce, figure emblematiche del ciclo invariabile, immutabile, dell'odio, dell'ingiustizia e della violenza. Non c'è Grazia in questo universo, se non il "colpo di grazia" inferto dalla "misericordia". E si è fatto osservare ancora che il coltello in mano al carnefice non è conforme al tipo codificato della "misericordia", la quale era dotata di un'elsa con traversa. Qui, nessuna elsa, si tratta di un semplice coltello, di un volgare coltello per fare a pezzi un animale. Ossessione del coltello, dell'arma bianca, della lama di acciaio, simbolo del Male che scanna, mozza, decapita a suo piacimento. Caravaggio ha collocato nel quadro due di questi strumenti di morte: la spada per terra e il coltello, entrambi in piena luce.

E poi, dov'è che il pittore ha messo la sua firma, l'unica che abbia apposta su un suo quadro, rivestendola così di un significato particolare? L'ha messa nel sangue che sgorga dalla gola dell'agonizzante. Sì, ha firmato in lettere rosse, in lettere di sangue. È assai più di una firma, è la

manifestazione della disperazione più radicale, più assoluta. L'artista si è identificato con la vittima, attingendo dal sangue che scorreva per terra l'inchiostro necessario a quell'atroce svolazzo. Aveva il presentimento che la sua morte era vicina e che sarebbe perito presto in condizioni non meno orribili? Nel 1608 aveva solo trentacinque anni, ma gli restavano da vivere due soli anni. Davanti alla *Decollazione del Battista* si crederebbe che l'artista non abbia solo dipinto la morte di un giusto, ma che si sia inglobato in questa tragedia.



Caravaggio VII

Davide con la testa di Golia

Tema trito e ritrito, senza dubbio. Donatello, il Verrocchio fra gli scultori; il Pollaiuolo, Giorgione, il Tintoretto, più tardi Guido Reni, il Guercino, il Domenichino, Luca Giordano fra i pittori, hanno rappresentato il pastorello, umile strumento del Signore, giustiziere dell'arrogante filisteo, emblema della empietà e del male. Ma Caravaggio, come al solito, ha modificato, reinterpretato, capovolto il tema: dov'è l'espressione di trionfo che gli artisti attribuiscono da sempre al giovane vincitore? Noi vediamo qui un adolescente triste, come oppresso dall'atto che ha appena commesso. Contempla il capo del morto, senza mostrare alcuna consapevolezza di aver compiuto un gesto eroico. Perché questa cupa rassegnazione? E addirittura, non si può leggere nei suoi occhi abbassati, nel vago sorriso represso, una tenerezza inconfessata, inconfessabile, per il gigante infame che ha atterrato?

Ogni conoscitore dell'artista riconoscerà gli elementi familiari del suo universo: la spada, sempre la spada, più nuda, più brillante, più aggressiva che mai; la bellezza virile dell'adolescente, il cui busto sembra modellato come un torso di Prassitele; i giochi dell'ombra e della luce, portati a un livello drammatico d'intensità. Non è più un chiaroscuro sfumato, è del chiaro squillante gettato in mezzo a uno scuro impenetrabile. Uno schizzo di luce in un abisso di tenebre.

Perché la tristezza del bel giovane, il cui volto dovrebbe spirare l'orgoglio e la gioia del trionfo? Perché quello sguardo affettuoso portato sul morto? Perché il trofeo che regge con l'aria di rammaricarsi della propria vittoria non è altro che la testa di Caravaggio stesso. Sì, quel mostruoso capo mozzo, con gli occhi asimmetrici, l'uno fisso nella morte, l'altro ancora sgranato nello spavento, con la fronte devastata dalle rughe, la barba irsuta, la bocca spalancata, i denti guasti, è un autoritratto, il migliore autoritratto che possediamo del pittore. Il migliore? Come posso usare questo aggettivo per qualificare una immagine di morte, di distruzione, di disperazione? Sta qui il mistero del quadro. Caravaggio, che si è ritratto

assai di rado (altre due volte: nel *Martirio di san Matteo* e nel *Martirio di sant'Orsola*, probabilmente il suo ultimissimo quadro), ha provato il bisogno, come tutti i pittori, di lasciare una immagine di sé, ma mentre gli altri artisti lo fanno per vanità e cercano di abbellirsi, di valorizzarsi, Caravaggio si presenta in tutta la laidezza di un volto alterato, distrutto, devastato da una morte violenta.

Il quadro sarebbe stato eseguito nel maggio del 1610. Due mesi dopo, Caravaggio avrebbe trovato la morte su una spiaggia della Toscana, a nord di Roma. Come non vedere nel *Davide con la testa di Golia* una prefigurazione di tale morte? Benché le circostanze non siano mai state chiarite e tutte le ipotesi rimangano aperte, non posso fare a meno di credere che il pittore abbia presagito ciò che gli sarebbe successo. O piuttosto, bisognerebbe dire che la rappresentazione dell'omicidio ha scatenato l'omicidio. Pier Paolo Pasolini, che è stato anche lui assassinato su una spiaggia nei pressi di Roma (ma nel suo caso si sa da chi, e come), aveva "annunciato" la propria fine tragica in una sua poesia. L'analogia fra i destini del pittore e del poeta, a quattro secoli di distanza, non è sorprendente? Che cos'è successo esattamente a Caravaggio? È stato ucciso da una di quelle spade, da uno di quei coltelli, il cui freddo biancore lo affascinava? Rissa finita male? Delitto "dai torbidi retroscena"? Assassinio per rubargli i quadri che portava con sé? Non ha importanza. Ciò che ci sconvolge, che ci riempie al tempo stesso di orrore e di ammirazione, è il vedere in un quadro l'anticipazione della realtà. La spiaggia di Tombolo di Feniglia, dove ha avuto luogo il dramma, è deserta, lugubre, con qualche arbusto stento, una sorta di terreno in abbandono: desolazione resa perfettamente dal grande spazio scuro disposto attorno al delitto, per isolarlo nella notte, per glorificarlo nell'assoluto del nulla.

Dominique Fernandez

(traduzione di Fabrizio Ascari)

Gli artisti



JORDI SAVALL

È una figura eccezionale nel panorama musicale attuale. Per oltre trent'anni si è dedicato alla scoperta di tesori musicali abbandonati: trent'anni di ricerca e studio sia come violista che come direttore. A partire dal 1970 incide come solista i capolavori del repertorio per viola da gamba. Viene rapidamente riconosciuto dalla critica internazionale come uno dei più grandi interpreti di questo strumento. Con i tre gruppi musicali Hespèrion XXI, La Capella Reial de Catalunya e Le Concert des Nations, fondati insieme al soprano Montserrat Figueras, Savall esplora e crea un universo di emozioni e bellezza, restituendolo a milioni di amanti della musica, facendo conoscere al mondo la viola da gamba e le musiche dimenticate di diversi paesi, e accreditandosi così come uno dei principali difensori della musica antica.

Unanimemente riconosciuto come uno dei maggiori interpreti di musica antica, Jordi Savall è senza dubbio una delle personalità musicali più eclettiche della sua generazione: violista, direttore e creatore di uno stile personale e inconfondibile, le sue attività di concertista, pedagogo e ricercatore ne fanno uno dei principali protagonisti dell'attuale rivalutazione della musica storica. Con la sua partecipazione al film di Alain Corneau *Tutte le mattine del mondo* (che ha ricevuto sette César, tra cui quello per la migliore colonna sonora), la sua intensa attività concer-

tistica (140 concerti l'anno) e discografica (sei ogni anno) e, più di recente, con la creazione della sua etichetta Alia Vox, ha dimostrato che la musica antica non è necessariamente elitaria o minoritaria e che può interessare anche un pubblico sempre più giovane e vasto.

Come molti altri musicisti, inizia gli studi all'età di 6 anni facendo pratica in un coro di bambini della sua città natale, Igualada (Barcellona), e studiando violoncello al Conservatorio Superiore di Musica di Barcellona dove si diploma nel 1964. Dal 1965 avverte rapidamente l'importanza della musica antica (impara da solo a suonare la viola da gamba, strumento praticamente dimenticato), così come del patrimonio musicale sconosciuto della penisola iberica. Completa la sua formazione alla Schola Cantorum Basiliensis (Svizzera 1968-1973) dove nel 1973 succede al suo maestro August Wenzinger.

Jordi Savall ha inciso più di 170 cd e ha ricevuto numerosi riconoscimenti. Nel 1988 è stato nominato Officier de l'Ordre des Arts et Lettres dal Ministero della Cultura francese. Nel 1990 ha ricevuto la *Croce di Sant Jordi* dal Generalitat de Catalogne. Nel 1992 è stato nominato Musicista dell'anno da *Le Monde de la Musique* e nel 1993 "Solista dell'anno" nell'VIII edizione di Victoires de la Musique. Nel 1998 ha ricevuto la Medaglia d'Oro delle Belle Arti dal Ministero della Cultura spagnolo e nel 1999 è stato nominato Membro Onorario del Konzerthaus di Vienna. Ha ricevuto la laurea Honoris Causa dall'Università Cattolica di Louvain in Belgio nel 2000, e dall'Università di Barcellona nel 2006. Nel 2002 "Victoires de la Musique" gli ha riconosciuto il premio alla carriera. Nel 2003 ha ricevuto dal Parlamento di Catalogna la medaglia d'oro e il Preise der Deutschen Schallplattenkritik in Germania. Ha ottenuto inoltre diversi Premi Midem Classical nel 1999, 2000, 2003, 2004 e 2005.

Nel 2006 l'incisione *Don Quijote de la Mancha: Romances y Músicas* non solo è stata premiata nella categoria "musica antica" ma è anche stata eletta "Disco dell'anno". Lo stesso album è stato nominato, sempre in quell'anno, ai Grammy Awards a Los Angeles.

Il successivo libro-disco *Cristoforo Colombo: i paradisi perduti* (2006), in cui Jordi Savall presenta una combinazione di fonti storiche e musicali del XV secolo spagnolo, è

un ulteriore esempio di recupero totale del patrimonio musicale e testuale della penisola iberica e del Nuovo Mondo.

Nell'ultimo lavoro che ha appena prodotto, *Lachrimae Caravaggio*, si uniscono in forma nuova la letteratura, la musica e la pittura in un cd dedicato a questo geniale e sfortunato pittore. La musica d'epoca di Savall fa da "colonna sonora immaginaria" alla sua vita, mentre sette ultimi dipinti di Caravaggio sono commentati dallo scrittore Dominique Fernandez (ammesso tra gli "Immortali" con la sua recente nomina all'Accademia della Letteratura Francese).



ANDREW LAWRENCE-KING

Virtuoso dell'arpa barocca, è uno dei più importanti interpreti di musica antica del mondo. Direttore creativo e ispirato che dirige da diversi strumenti (inclusi arpa, organo, cembalo e salterio), ha portato le opere e gli oratori barocchi alla Scala di Milano, alla Sydney Opera House, Casals Hall di Tokyo, Philharmonie di Berlino, Konzerthaus di Vienna, Carnegie Hall di New York, Palazzo delle Belle Arti di Città del Messico.

La sua carriera musicale inizia come primo corista nella Cathedral and Parish Church of St Peter Port Guernsey, da cui parte alla volta di Cambridge con una borsa di studio in organo, completando poi gli studi al London Early Music Centre. Si impone come musicista versatile collaborando con i principali ensemble specialistici europei, finchè nel 1988 fonda Tragicommedia. Si unisce al gruppo Hespèrion XXI di Jordi Savall come arpista solista. È professore di arpa alla Akademie für Alte Musik di Brema.

Nel 1994 ha formato il suo ensemble, The Harp Consort ed è stato ingaggiato per sette anni dalla Deutsche Harmo-

nia Mundi per una serie di incisioni, in solo ed ensemble: *Luz y Norte* (Diapason d'Or & CD dell'anno della rivista Amadeus); l'"opera" medievale *Ludus Danielis*; *Italian Concerto*, in cui è direttore e solista (Best Early Music cd, German Phonographic Academy); *La púrpura de la rosa*, la prima opera del Nuovo Mondo (Noah Greenberg Award). I suoi cd come solista comprendono *The Harp of Luduvico* (rinascimento spagnolo e italiano) *La Harpe Royale* (barocco francese), *His Majesty's Harper* (Dowland & Byrd) and *The Secret of the Semitones* (Bach), le *Quattro Stagioni* di Vivaldi e la prima opera di Handel, *Almira* (cd dell'anno per la American Handel Society).

The Harp Consort ora incide esclusivamente per Harmonia Mundi USA. La loro prima uscita, *Missa Mexicana* (polifonia festiva e danze popolari del Messico del secolo XVII), è stata nominata cd dell'anno per il LondonTimes. La loro seconda incisione, *Miracles* (canzoni di Gautier de Coincy, secolo XIII), ha vinto il premio olandese "Edison" ed è stato nominato "Editor's Choice" di Gramophone e cd dell'anno per il London Telegraph. La loro ultima uscita discografica è *El Arte de Fantasía*: danze, *tientos* e *chanson* della Spagna del *siglo de oro*.

Andrew Lawrence-King ha diretto una produzione dell'*Euridice* di Peri al Centro Getty di Los Angeles per il 400° anniversario dell'opera, e in questa stagione dirigerà l'*Almira* di Handel per l'Helsinki Stadia. Il suo lavoro sulle danze seicentesche condotto con Steven Player e The Harp Consort ha accresciuto parallelamente la reputazione dell'ensemble per le performance avvincenti e di gusto. Il suo album in duo con Paul Hillier *Prænsa* è stato scelto da Elvis Costello come incisione dell'anno per la rivista "Rolling Stone". Lawrence King è stato insignito del dottorato *ad honorem* dalla Università di Sheffield per i suoi risultati nell'opera barocca.

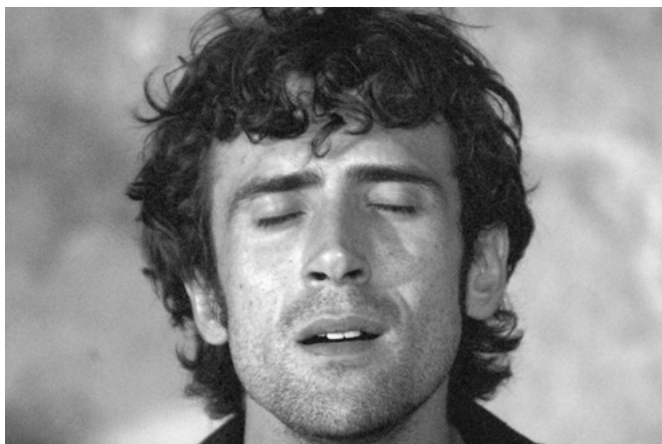
Attualmente Andrew Lawrence-King si divide tra esibizioni come solista, tournée con The Harp Consort e apparizioni come direttore ospite per orchestre, cori e opere barocche in Europa, Scandinavia e America, intervallate da performance mondiali di *Luz y norte* e *Missa Mexicana*. Insegna alla Escuela Superior de Musica de Catalunya di Barcellona, e ha vinto una borsa di studio di tre anni

presso l'UK Arts and Humanities Research Council per fare ricerche sulla musica e il teatro barocco spagnolo. Il suo primo concerto da solista per Harmonia Mundi USA è *Chorégraphie: Music for Louis XIV's Dancing Masters*. Marinaio appassionato, Andrew ha un certificate di Ocean Yachtmaster della Royal Yachting Association, e trascorre la maggior parte del suo tempo libero a bordo della sua barca *Continuo*. Questa passione per il mare si riflette nel suo revival di musica tradizionale del Guernsey *Les Travailleurs de la Mer*: antiche canzoni da una piccola isola.



RICCARDO MINASI

Nato a Roma nel 1978, ha svolto un'intensa attività concertistica sia come solista sia come primo violino con Le Concert des Nations di Jordi Savall, l'Accademia bizantina, Il giardino armonico, il Concerto Italiano, La Risonanza, Al Ayre Español, l'ensemble Elyma, La Sfera Armoniosa di Amsterdam, il Zefiro ensemble, L'Assemblée des Honnêtes Curieux, Musica Aeterna di Bratislava, Collegium 1704 di Praga, Helsinki Baroque Orchestra, l'Orchestra Sinfonica dell'Ente Lirico di Cagliari, l'Orchestra Sinfonica di San Remo. Ha inoltre collaborato con il Concerto vocale di René Jacobs, l'Ensemble 415 di Chiara Banchini, il duo pianistico di Katia e Mirelle Labèque, Les Basses Réunies di Bruno Cocset. Si è esibito in duo col liutista Luca Pianca. È regolarmente invitato in come direttore d'orchestra dalla Helsinki Baroque Orchestra e dalla Harmony of Nations Orchestra. Ha tenuto corsi al conservatorio "Bellini" di Palermo, la Sibelius Academy di Helsinki, La Residenza di Kuks (Praga), la Scuola di Musica di Fiesole, la Longy School of music di Cambridge (U.S.A.) e l'Università di Cultura Cinese di Taipei (Taiwan). Nel settembre 2006 è stato invitato a tenere a battesimo, con un concerto nella sede degli Amici della Musica di Firenze, la Camerata Strumentale Fiesolana, ultima realtà nata in seno alla Scuola di Musica di Fiesole di Piero Farulli.



FERRAN SAVALL

Nato a Basilea nel 1979, figlio di Montserrat Figueras e Jordi Savall, Ferran fin dai suoi primissimi anni entra in contatto diretto con l'ambiente musicale di studio, prove e concerti che pervade l'ambiente familiare. A sette anni inizia la sua formazione musicale. A quindici anni inizia a studiare chitarra alla scuola Luthier con Xavier Coll. Contemporaneamente, per approfondire la sua competenza di strumenti antichi e basso continuo, prende lezioni private da Rolf Lislevand, di cui è tuttora allievo. Dal 2000 si dedica al canto moderno con Dolors Aldea e Petter Johansen.

Ferran Savall è un musicista autodidatta alla ricerca della sua voce naturale. La sua principale caratteristica è una marcata spontaneità nel canto: la sua musica è frutto del momento e della giusta emozione, del suo modo di essere e delle risorse su cui conta in quel preciso istante. Si ispira a diversi stili musicali come la musica *soul*, la musica nera, le musiche etniche, soprattutto quelle del Mediterraneo orientale e dell'India, così come le musiche antiche e quelle contemporanee.

Partecipa a diversi festival di musica classica e antica come membro di un quartetto di giovani musicisti. Dal 2001 canta nel gruppo ZonAzul con un repertorio che comprende funk, blues, soul, jazz e flamenco fusion. Ama esibirsi in locali di jazz a Barcellona. Nel 2002 ha

partecipato al Jazz Festival di Vitoria insieme al gruppo vocale diretto da Bobby McFerrin.

Ha suonato con Jordi Savall e Montserrat Figueras in Germania, Francia, Italia, Polonia, Austria, Norvegia, Belgio, Colombia, Corea, Giappone e Stati Uniti, partecipando anche all'incisione dell'album *Du Temps et de l'instant*.

Negli ultimi anni, insieme alle originali improvvisazioni, Ferran Savall ha inserito nelle sue composizioni anche dei propri testi poetici. Attualmente sta lavorando al suo primo disco da solista in cui sarà accompagnato dal chitarrista Mario Mas, e che inciderà con l'etichetta Alia Vox alla fine del 2006.



LE CONCERT DES NATIONS

Fondato nel 1989, è la formazione più giovane tra quelle dirette da Jordi Savall. È a una composizione di François Couperin che fa riferimento il nome della formazione: *Les nations*, che rappresenta una riunione di stili e la premonizione di un'Europa artistica che risale all'Illuminismo.

Creata durante la preparazione del progetto *Canticum ad Beatam Virginem Mariam* di Charpentier, forte di un repertorio che copre un arco di 250 anni di storia della musica, Le Concert des Nations è la prima orchestra con queste caratteristiche a raccogliere musicisti provenienti per la maggior parte da paesi latini (spagnoli, ispano-americani, italiani, portoghesi, francesi, senza escludere altre nazionalità), tutti altamente specializzati nell'utilizzo di strumenti antichi. Lo spessore delle sue incisioni e dei concerti realizzati nelle principali città e festival di musica antica fa sì che Le Concert des Nations sia una delle migliori orchestre con strumenti d'epoca, capace di affrontare un repertorio eclettico che spazia dalla prima musica per orchestra (L'orchestre de Luis XIII, 1600-1650) ai capolavori del Romanticismo, passando per gli autori fondamentali del Barocco e del Classicismo.

Il desiderio di far conoscere un repertorio storico di alta qualità, a partire da esecuzioni allo stesso tempo rigorose e innovative, è l'obiettivo principale sin dalle prime incisioni dell'orchestra, che includono brani di Charpentier, Bach, Haydn, Mozart, Händel, Marais, Arriaga, Beetho-

ven, Purcell, Dumanoir, Lully, e Heinrich Ignaz Franz von Biber. Fanno parte delle ultime uscite opere di Bach, Vivaldi, Boccherini e Mozart, incise per Alia Vox, l'etichetta esclusiva di Jordi Savall, che ha ricevuto numerosi premi e riconoscimenti.

Con *Una cosa rara* di Martìn y Soler, Le Concert des Nations ha debuttato nel repertorio operistico, esperienza proseguita con l'*Orfeo* di Monteverdi (che ha debuttato nel 1993 ed è stato poi rappresentato nel 2001, 2002 2007 al Teatre del Liceu di Barcellona, al Teatro Real di Madrid, a Beaune, Vienna, Metz, Bruxelles, Bordeaux). È stata poi la volta nel 1995 del *Burbero di buon cuore*, altra opera di Martìn y Soler, rappresentata a Montpellier, e nel 2000 *Celos aun del ayre matan* di Juan Hidalgo su testo di Calderón de la Barca, rappresentata a Salamanca e in versione concertistica a Barcellona e Vienna.

Tra le ultime produzioni dell'ensemble vale la pena di citare il *Farnace* di Vivaldi che ha debuttato al Teatro de la Zarzuela di Madrid (2001) ed è stato poi rappresentato a Bordeaux (2003), Vienna (2005), Parigi (2007) e inciso per Alia Vox. Il già citato *Orfeo* di Monteverdi è uscito su dvd per BBC-Opus Arte (2002) come anche *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* di Haydn, in coproduzione con Element Productions e Alia Vox (2007).

HESPÈRION XXI

Nell'antichità venivano chiamate *Hesperia* le due penisole più occidentali dell'Europa: l'iberica e l'italica (in greco, *Hesperio* significa originario di una di queste penisole). Èspero era anche il nome dato al pianeta Venere quando la sera appariva ad Occidente.

Riuniti da un intento comune – lo studio e l'esecuzione della musica antica basandosi su premesse nuove e moderne –, ed affascinati dall'immensa ricchezza del repertorio musicale ispanico ed europeo prima del 1800, Jordi Savall (archi), Montserrat Figueras (voce), Lorenzo Alpert (fiati e percussioni) e Hopkinson Smith (strumenti a corde pizzicate) fondarono nel 1974 l'ensemble Hespèrion XX, dedicato all'esecuzione e rivalutazione di alcuni aspetti essenziali di questo repertorio. Per oltre trent'anni, Hespèrion è rimasto fedele al suo intento iniziale, interpretando numerose opere inedite in un'intensa attività concertistica in Europa e America. Il gruppo ha anche partecipato regolarmente ai più importanti festival nazionali e internazionali, in particolare di musica antica.

Con il nuovo millennio, Hespèrion continua ad essere un valido strumento di ricerca e, come tale, ha aggiunto al proprio nome il numero romano corrispondente al nuovo secolo appena iniziato. Il gruppo pertanto si chiama ora Hespèrion XXI. Lo spirito che ha caratterizzato Hespèrion fino ad oggi è stato il modo eclettico in cui ha operato le sue scelte artistiche. Questo ha permesso al gruppo di eseguire un importante numero di brani medievali spagnoli, rinascimentali e barocchi inglesi di Dowland, Tye, Coprario, ecc. Il gruppo esegue anche altri repertori europei, in maggior parte sconosciuti al grande pubblico, che però hanno contribuito a rendere popolari i loro compositori (John Jenkins, Johann Rosenmüller, Samuel Scheidt, ecc.). I programmi come *La musica ai tempi di Cervantes*, *Musica napoletana del Rinascimento*, *El Llibre Vermell de Montserrat*, *Romances sefardíes*, *Cansós de trobairitz*, *Il Barocco spagnolo*, così come produzioni monografiche di opere di compositori tra loro diversi come Antonio de Cabezón, Giovanni Gabrieli, Girolamo Frescobaldi, Eustache du Caurroy, Samuel Scheidt, Tobias Hume, William Brade, Orlando Gibbons, François

Couperin e Johann Sebastian Bach, testimoniano la ricchezza di possibilità che offre un gruppo come Hespèrion XXI.

Tra le sue produzioni meritano di essere sottolineate *l'Arte de la Fuga* di Johann Sebastian Bach, le *Lachrimae or Seaven Tears* di Dowland, le *Laudes Deo* di Tye, *Recercadas del Trattado de glosas* di Ortiz, *Romances y Villancicos* di Juan del Encina, le opere di Jenkins, *Symphonien und Sonaten* di Rosenmüller, così come una collezione di sette cd di musica del *siglo de oro* spagnolo (*Cancionero de Palacio*, *Cancionero de Medinaceli*, *Cancionero de la Colombina* e opere sacre di De Morales, Guerrero e Da Victoria), *Fantasia per Viola* di Purcell (pubblicato nel 1995 per commemorare l'anniversario del compositore) che ha ricevuto diversi premi della critica; il disco *Fantasies, Pavanés & Gallardes* di Luys Milà, *Ludi Musici* di Scheidt e *Portrait Moyen Âge & Renaissance*.

Le ultime incisioni del gruppo con la sua casa discografica Alia Vox sono state *Batalles, Tientos & Passacalles* di Cabanilles, *Elizabethan Consort Music*, *The Teares of the Muses 1599* (*Elizabethan Consort Music vol. II*) di Anthony Holborne, *L'Arte della Fuga* di Bach, *Consort Sets in Five & Six Parts* di William Lawes, *Pièces de Viole du Seconde Livre* di Marin Marais, *Diàspora sefardí*, doppio disco di composizioni vocali e musica strumentale, *Battaglie & Lamenti* e *Ninna, Nanna*, questi ultimi tre cd interpretati dal soprano Montserrat Figueras. Il gruppo ha inoltre partecipato alla produzione dei recenti e plauditi libri-disco *Miguel de Cervantes & Don Quijote de la Mancha: Romances y Músicas* (2005), e *Christophorus Columbus: Los paraísos perdidos* (2006).

Un repertorio così esteso richiede una formazione varia e necessita di interpreti dall'eccezionale virtuosismo e dalla profonda conoscenza delle diverse epoche stilistiche. Per questo Hespèrion XXI è diventato un ensemble internazionale, formato dai migliori solisti di ogni specialità, capaci di cambiare il loro stile in funzione del repertorio da interpretare. Tenendo conto delle diverse possibilità che circondano l'esecuzione della musica antica oggi, l'originalità di Hespèrion XXI è l'audacia delle sue scelte: la creatività individuale nel lavoro di gruppo e nella ricerca di una sintesi dinamica tra l'espressione musicale, lo stu-

dio stilistico-storico, e l'immaginazione creativa dei musicisti del XX secolo.

Oltre ai regolari concerti in Europa, Hespèrion XXI è ogni anno in tournée per le principali città degli Stati Uniti. Sono stati realizzati anche tour in Giappone, Corea, Messico, Venezuela, Argentina, Brasile, Cile, Uruguay, Australia, Nuova Zelanda, Hong-Kong, Filippine e Taiwan.

LINO GRECO

Ha fondato nel 2002, con la musicista Daniela Cattivelli, il duo Mylicon/En che si dedica all'interazione tra immagini e suono dal vivo. Mylicon/En si esibisce regolarmente in numerosi festival internazionali realizzando opere installative e live set.

Insieme a Gerardo Lamattina ha fondato "DDR", etichetta che produce e realizza documentari e progetti live-visual, in collaborazione con musicisti internazionali come Alvin Curran, Jon Hassell e Terje Rypdal, Matmos e Alter Ego Ensemble.

È il coordinatore del bando internazionale del Festival internazionale, dedicato al Live Media, Netmage.

GERARDO LAMATTINA

Si occupa di cinema, teatro, performance e arti visive. Insieme a Lino Greco ha fondato l'etichetta "DDR" (democratic digital recordings), che produce e realizza documentari e progetti live-visual, in collaborazione con musicisti internazionali come Alvin Curran, Jon Hassell e Terje Rypdal, Matmos e Alter Ego Ensemble.

programma di sala a cura di
Tarcisio Balbo

coordinamento editoriale e grafica
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

in copertina
Fotografia di Paolo Roversi

stampa
Grafiche Morandi, Fusignano