

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



Basilica di San Vitale
giovedì 2 luglio 2009, ore 21

Rosenkranz Sonaten

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

in collaborazione con ARCUS



Direzione artistica

Cristina Mazzavillani Muti

Franco Masotti

Angelo Nicastro



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

Confindustria Ravenna

Associazione Industriali di Ravenna

Ascom Confcommercio

Confesercenti Ravenna

CNA Ravenna

Confartigianato Ravenna

Archidiocesi di Ravenna e Cervia

Fondazione Arturo Toscanini

Consiglio di Amministrazione

Presidente **Fabrizio Matteucci**

Vicepresidente **Vicario Mario Salvagiani**

Vicepresidente **Lanfranco Gualtieri**

Sovrintendente Antonio De Rosa

Revisori dei Conti

Giovanni Nonni

Mario Bacigalupo

Angelo Lo Rizzo

Ravenna Festival

ringrazia

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL
APT SERVIZI EMILIA ROMAGNA
ASSICURAZIONI GENERALI
AUTORITÀ PORTUALE DI RAVENNA
BANCA DI ROMAGNA
BANCA POPOLARE DI RAVENNA
CAMERA DI COMMERCIO DI RAVENNA
CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ E DELLA ROMAGNA
CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA
CIRCOLO AMICI DEL TEATRO “ROMOLO VALLI” - RIMINI
CMC RAVENNA
CNA RAVENNA
CONFARTIGIANATO PROVINCIA DI RAVENNA
CONFINDUSTRIA RAVENNA
CONTSHIP ITALIA GROUP
COOP ADRIATICA
COOPERATIVA BAGNINI CERVIA
CREDITO COOPERATIVO RAVENNATE E IMOLESE
ENI
FEDERAZIONE COOPERATIVE PROVINCIA DI RAVENNA
FERRETTI YACHTS
FONDAZIONE CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ
FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA
FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO E BANCA DEL MONTE DI LUGO
FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA E RAVENNA
HAWORTH CASTELLI
HORMOZ VASFI
ITER
KOICHI SUZUKI
LA VENEZIA ASSICURAZIONI
LEGACOOOP
MARINARA
MERLONI PROGETTI
POSTE ITALIANE
RECLAM
ROMAGNA ACQUE - SOCIETÀ DELLE FONTI
SAPIR
SOTRIS - GRUPPO HERA
TECNO ALLARMI SISTEMI
UNICREDIT BANCA
YOKO NAGAE CESCHINA

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



Presidente

Gian Giacomo Faverio

Vicepresidenti

Paolo Fignagnani

Gerardo Veronesi

Comitato Direttivo

Valerio Maioli

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Giuseppe Poggiali

Eraldo Scarano

Leonardo Spadoni

Segretario

Pino Ronchi

Antonio e Gian Luca Bandini,

Ravenna

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

Letizia De Rubertis e Giuseppe

Scarano, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani,

Ravenna

Fulvio e Maria Elena Dodich,

Ravenna

Ada Elmi e Marta Bulgarelli,

Bologna

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Giovanni e Maria Luisa Faccani,

Ravenna

Gian Giacomo e Liliana Faverio,

Milano

Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*

Domenico e Roberta Francesconi,
Ravenna

Giovanni Frezzotti, *Jesi*

Idina Gardini, *Ravenna*

Pier Filippo Giuggioli, *Milano*

Roberto e Maria Giulia Graziani,
Ravenna

Dieter e Ingrid Häussermann,
Bietigheim-Bissingen

Pierino e Alessandra Isoldi,
Bertinoro

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*

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*

Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*

Paolo e Aldo Rametta, *Ravenna*

Romano e Maria Ravaglia, *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, *Ferrara*
Roberto e Piera Valducci,
Savignano sul Rubicone

Gerardo Veronesi, *Bologna*

Luca e Lorenza Vitiello, *Ravenna*

Lady Netta Weinstock, *Londra*

Mirella Zardo, *Venezia*

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*
Viglienzzone Adriatica, *Ravenna*



Regina Sacratissimi Rosarii, *immagine devozionale,*
cromolitografia fine XIX sec.
Collezione E. Gulli Grigioni Ravenna.

In Templo Domini

Heinrich Ignaz von Biber

Rosenkranz Sonaten
Sonate sui Misteri del Rosario

Riccardo Minasi

violino

Musica Antiqua Roma

violoncello

Klaus-Dieter Brandt

arciliuto

Luca Pianca

arpa tripla

Margret Koell

clavicembalo e organo

Giulia Nuti

Heinrich Ignaz Franz von Biber
(1644-1704)

Le Sonate sui Misteri del Rosario

Sonata I: “L’Annunciazione”

Praeludium – Variatio – Finale

Sonata IV: “La Presentazione al Tempio”

Ciaccona

Sonata VII: “La Flagellazione”

Allemande – Variatio – Sarabande – Variatio

Sonata X: “La Crocifissione”

Praeludium – Aria – Variatio – Adagio

* * *

Sonata XI: “La Resurrezione”

Sonata – Surrexit Christus Hodie – Adagio

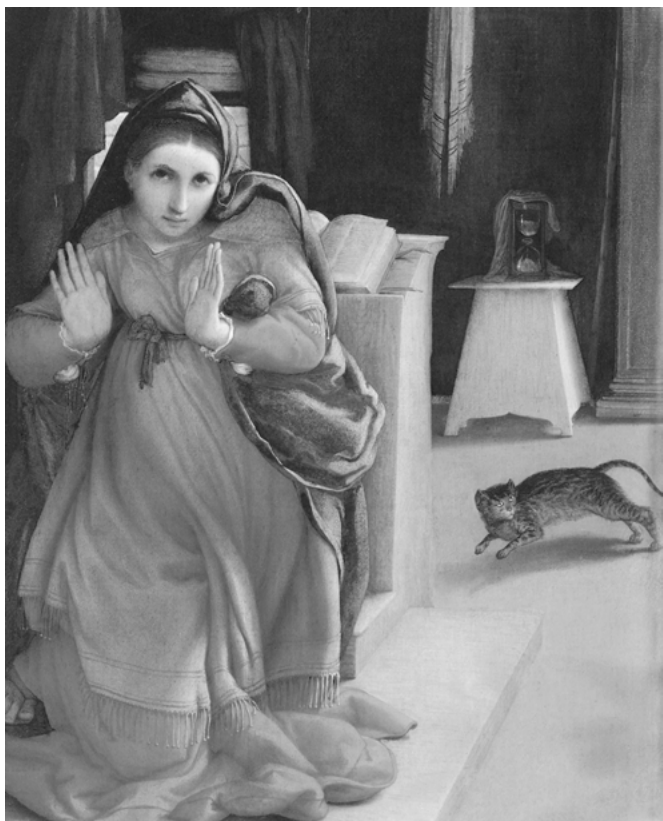
Sonata XII: “L’Ascensione”

*Intrada – Aria tubicinum – Allemande
– Courente – Double*

Sonata XIV: “L’Assunzione di Maria”

Praeludium – Aria – Gigue

Passacaglia



*Lorenzo Lotto, Annunciazione, olio su tela, particolare,
1534 ca., Recanati, Pinacoteca Civica.*

Sonate del Rosario

Le *Mysterien* (o *Rosenkranz*) *Sonaten* di Heinrich Ignaz Franz von Biber costituiscono uno dei lasciti più singolari e affascinanti della splendida civiltà strumentale del Barocco europeo.

Composte, probabilmente attorno al 1674, “in onore dei santi quindici misteri” del Rosario, sono testimoniate da un’unica, accurata copia manoscritta, priva del frontespizio e dunque del titolo originario della raccolta, custodita presso la Bayerische Staatsbibliothek, a Monaco di Baviera. Mai pervenute alla stampa se non in epoca moderna, nel Novecento, le quindici sonate, completate dalla Passacaglia a violino solo, sono decorate da altrettante stampe illustrative dei rispettivi misteri, collocate in testa a ciascuna sonata. Trascurate in epoca classico-romantica, sono oggi nuovamente al centro dell’interesse degli interpreti, grazie anche al cruciale processo di ripristino della prassi esecutiva antica, del violino barocco e delle sue corde originarie, che ha permesso di riproporre correttamente la tecnica della scordatura, di cui le *Sonate del Rosario* rappresentano un vertice assoluto. La stesura della raccolta, benché a tutt’oggi non determinata con certezza documentaria, andrà fatta risalire al soggiorno di Biber a Salisburgo in qualità di *valet de chambre*, prima ancora della sua nomina a Vicemaestro e poi a Maestro di Cappella (non va tuttavia esclusa la possibilità dell’elaborazione di una versione precedente delle sonate durante il soggiorno immediatamente precedente del compositore al castello di Kromeriz in Moravia, nei tardi anni Sessanta).

Se il contesto generale andrà ricercato nella pratica del Rosario, incoraggiata in seno alla Riforma cattolica da Pio V già all’epoca di Lepanto e da allora diffusa come forma fondamentale della devozione mariana, l’occasione prossima potrà forse essere individuata nell’accostamento a questa pratica da parte dell’arcivescovo di Salisburgo Maximilian Gandolph, che nel 1674 entrò nella locale Confraternità del Rosario e consacrò il santuario mariano di Maria Plain (al quale sarà legata, un secolo più tardi, la mozartiana *Messa dell’incoronazione* K 317). Fu dunque l’ambiente della devozione cattolica salisburghese a rap-

presentare l'*humus* in cui vide la luce uno dei banchi di prova più impegnativi del repertorio violinistico, che contempera con singolare sincretismo istanze eterogenee. Innanzitutto il carattere di musica a programma, non improntato a un facile descrittivismo naturalistico, bensì intonato a un'evidente ispirazione religiosa, chiarita inequivocabilmente dalle incisioni poste in *exergo* di ciascuna sonata, compresa la Passacaglia, parte integrante del progetto (la sedicesima sonata, non fosse per l'organico differente), come dimostra il corredo di una stampa a essa dedicata in cui è effigiato un bambino accompagnato dall'Angelo custode (un riferimento all'episodio veterotestamentario di Tobia e dell'arcangelo Raffaele?), ormai esaurito il novero dei misteri canonici (in tempi molto recenti, com'è noto, sono stati aggiunti cinque misteri "della luce", ma al tempo di Biber ci si limitava a tre gruppi di cinque misteri, rispettivamente gaudiosi, dolorosi e gloriosi). La festa dell'Angelo custode cade peraltro in ottobre, il 2, mese dedicato al culto del Rosario nella Cattedrale di Salisburgo, alle cui celebrazioni le sonate di Biber potrebbero essere state destinate. Tale ispirazione religiosa giunge a permeare persino la stessa sostanza sonora, il materiale musicale delle sonate: se infatti la Sonata n. 11 "La Resurrezione" incentra un intero movimento sull'inno pasquale *Surrexit Christus hodie*, anche la Sonata n. 10 "La Crocifissione" cita in apertura la melodia del corale *Hertzliches Mitleiden mit dem gecreuzigten Jesu* (pubblicato a Magonza nel 1628), scelto ovviamente in corrispondenza al mistero di quella specifica sonata. Infine, il tetracordo su cui si basa l'intera Passacaglia cita l'*incipit* del Lied *Süsser Jesu, süßer Christ*, esaltando l'intreccio tra il canto cristiano e la più avanzata delle scuole strumentali. L'eco di tali melodie ecclesiastiche passerebbe sicuramente inosservata al nostro ascolto se non ne fossimo avvertiti; essa era tuttavia ben presente ai contemporanei del compositore che tali canti frequentavano regolarmente. Estremamente interessante risulta dunque la loro associazione a un campo del tutto estraneo dell'invenzione musicale: le forme di danza che innervano pervasivamente l'intera raccolta, facendo la parte del leone anche in sonate che ci si aspetterebbe essere ispirate a severa meditazione: potrà infatti suonare

incongrua l'introduzione di un'*Allemande* e di una *Sarabande* nella Sonata n. 7 "La Flagellazione", oppure di una *Gigue* e dei suoi *Doubles* nella Sonata n. 8 "L'incoronazione" di spine, o ancora di una *Courente* nella Sonata n. 9 "La Salita al Calvario". Ebbene, la scelta di Biber, che configura la grande maggioranza dei pezzi qui raccolti come sonate da camera, prossime a suites di danze, dimostra la presenza imprescindibile delle forme coreutiche nello sviluppo del maturo idioma strumentale barocco. Andrà inoltre osservato come, ormai all'ingresso dell'ultimo quarto del Seicento, le forme di danza rivestissero per il compositore il valore dell'espressione stilizzata di un carattere, di un affetto, a un tempo disposizione sentimentale e cifra gestuale peculiare. La musica da ballo si presenta insomma decantata, interiorizzata, volta a esprimere una ricca molteplicità di valori, grazie alla disponibilità a essere stilizzata in un linguaggio ormai distante dai passi di danza che l'avevano originata.

Se ispirazione religiosa e stilizzazione della musica da ballo costituiscono altrettante cifre di lettura delle Sonate del Rosario, la terza, imprescindibile chiave interpretativa è ovviamente il virtuosismo violinistico, che viene proposto sul doppio fronte di un impiego smaltizzato e complesso della scordatura, da un lato, e di puro virtuosismo esecutivo dall'altro. Quel virtuosismo, imposto dalla scuola italiana di Biagio Marini, Marco Uccellini, Carlo Farina, Salomone Rossi e Giovanni Battista Buonamente, e fatto proprio ben presto da Biber, che l'andava esibendo in prima persona, suscitando a più riprese, a partire da quel 1673 tanto prossimo alla nostra raccolta, l'ammirazione e la riconoscenza dell'imperatore Leopoldo I (anch'egli peraltro compositore in proprio, e dunque giudice competente), in emulazione di contemporanei quali Johann Jakob Walther, Johann Heinrich Schmelzer e Johann Paul von Westhoff. Ancora sul finire del Settecento Charles Burney conservava memoria della supremazia di Biber sugli altri violinisti del secolo passato, e ne valutava i pezzi per violino come "la musica più difficile e fantasiosa che abbia visto di quel periodo".

La scordatura, praticata sin dagli anni Venti del Seicento da precursori italiani quali Biagio Marini (nell'opera VIII, del 1629) e, ormai nella seconda metà del secolo, da Gio-



*Antonello da Messina, Crocifissione, olio su tavola, 1475,
Anversa, Musée Royal des Beaux-Arts.*

vanni Maria Bononcini, vantava in Germania alfieri quali Johann Erasmus Kindermann e Wolfgang Carl Briegel. Lo stesso Biber la utilizzerà in due delle Sonate pubblicate nel 1681 e nelle sette partite dell'*Harmonia artificiosariosa* (1696). Nelle *Sonate del Rosario* l'impiega sistematicamente (eccezion fatta per la Sonata n. 1 e la Passacaglia) e con estrema perizia, studiando combinazioni sempre diverse in relazione a specifiche tonalità (come farà anche negli altri suoi lavori che utilizzano la scordatura) e con un legame simbolico col mistero cui ciascuna sonata è dedicata: una simbologia, estesa al numero dei movimenti e persino delle note impiegate in ciascuno di essi, che non è possibile approfondire in questa sede, ma è stata oggetto di studi recenti, al pari di ipotizzati riferimenti rosacrociani. Qui si segnala soltanto come nella Sonata n. 11 "La Risurrezione" le corde centrali del violino vengano incrociate, a simboleggiare a un tempo il capovolgimento della morte in vita operato dal mistero qui celebrato e insieme il simbolo stesso della croce attraverso la quale si perviene alla Risurrezione. Peculiarità della raccolta – e segno della straordinaria ambizione del compositore-esecutore – è l'integrazione di questa tecnica con una scrittura di alto virtuosismo, in cui un posto di rilievo è ricoperto dallo sfruttamento della risorsa della doppia corda. Infine, ma non ultima tra le ambizioni dell'Autore, rientra – in termini non dissimili da quanto farà Domenico Scarlatti col clavicembalo – la mimesi di strumenti diversi appartenenti ad altre famiglie, dall'organo al complesso di trombe e timpani (quest'ultimo, con chiaro intento simbolico, nella Sonata n. 12 "L'Ascensione"). Tanta versatilità espressiva offre all'ascoltatore la ricchezza di un mondo sonoro affidato all'apparente povertà di mezzi dello strumento ad arco sostenuto dal solo continuo, ma in realtà in grado di rappresentare/evocare un microcosmo di passioni e significati. Una versatilità che presta il fianco a molteplici scelte esecutive. Quasi simbolo di questo caleidoscopica moltiplicazione delle prospettive, di questo barocco autogenerarsi della realtà è una delle forme più frequenti in cui i pezzi sono costruiti, il tema con variazioni, indicata di volta in volta come *variatio*, ciaccona, passacaglia, ma sostanzialmente corrispondente a un basso o a un'aria (e basso) variata: forma

capitale dell'invenzione musicale barocca, come ancora le bachiane *Variazioni Goldberg* valgono a dimostrare, ormai al termine di quella stagione.

La raccolta si apre con un *Praeludium* di carattere improvvisativo, in cui la parte brillante del virtuoso al violino varrà a un tempo a catturare l'attenzione dell'ascoltatore e a simboleggiare il moto vorticoso delle ali dell'angelo Gabriele nella scena dell'Annunciazione, primo dei cinque Misteri gaudiosi, cui è dedicata la Sonata n. 1. Il secondo movimento già ci impone di confrontarci con la forma della variazione (*Variatio* è il titolo lapidario che Biber gli assegna): si tratta di un basso di quattro battute che funge da volano per una piccola galleria di atteggiamenti espressivi e di valori tecnici contrastanti, non senza il debito sfruttamento delle corde doppie e di un'agilità alla quale si richiama anche il Finale della sonata, nel quale il violino scatena un fortunale di saette sonore, sull'inquietante, immoto pedale del basso.

Il problema del quarto Mistero gaudioso, dedicato alla Presentazione di Gesù al Tempio, è risolto da Biber con un'unica colata, un'ampia Ciaccona che presenta una serie ingegnosa di undici variazioni su una doppia struttura base di otto battute.

La Sonata n. 7 "La Flagellazione", per contro, è chiaramente strutturata attorno a due danze, un'*Allemande* e una *Sarabande*, entrambe corredate da un movimento di *Variatio*, rispettivamente, che ne amplifica la portata nel segno di una piacevole varietà. Comune a entrambe le danze è una certa sostenutezza del tono, adeguata al soggetto sacro in questione.

Vertice della raccolta è la Sonata n. 10 "La Crocifissione", l'ultima dedicata ai Misteri dolorosi. La popolarità del pezzo è testimoniata anche dalla sua conversione, in un manoscritto di fine Seicento, a sonata descrittiva della guerra contro i Turchi che nel 1683 posero d'assedio Vienna. La sonata effettivamente rilegge la morte di Cristo con la durezza di un linguaggio spesso di tono marziale, al quale si oppongono lacerti più o meno estesi di momenti lirico-contemplativi

Un gesto solenne apre la Sonata n. 11, e con lei l'intero ciclo dei Misteri gloriosi: portale dell'evento solenne della Resurrezione à ancora una volta una movimento di Sona-

ta che alterna gravità a capricciosa scrittura toccatistica, finché, a sorpresa, il basso non intona la melodia di un inno pasquale, il *Surrexit Christus hodie*, che viene ripresa dal violino e costituisce la base, musicale e telogica, di un vasto movimento che esplicita in forma quanto mai evidente il significato devozionale della sonata, chiusa sul lirismo trasfigurato di un Adagio.

Rispetto al tono meditativo di questo lavoro, la Sonata n. 12 “L’Ascensione” esibisce un registro quasi chiassoso, affidato a più riprese all’imitazione della fanfara di trombe e timpani che accompagnava gli eventi più solenni e festivi della vita civile e religiosa nelle società *ancien régime*. I movimenti che fanno parte della sonata appartengono a questa sfera, l’*Intrada* e l’*Aria tubicinum*, oppure concorrono, dopo la pausa lirica dell’*Allemande*, a esaltare la spettacolarità degli eventi sonori della festa, come fanno l’energica *Courente* e il suo indiavolato *Double*.

Un’ennesima pagina animata da accesi contrasti apre la Sonata n. 14 “L’Assunzione di Maria”, per lasciare spazio a un’ampia aria variata di grande energia e concludere sul ritmo travolgente di una *Gigue*.

La Passacaglia che corona le Sonate del Rosario si discosta per alcuni versi dai quindici lavori che la precedono, ad esempio nell’organico, ancor più ridotto, e nell’astensione dalla scordatura, e tuttavia ne condivide l’ispirazione devota, l’ambizione virtuosistica (che qui, in assenza di scordatura, ha nella corda doppia il suo carattere peculiare) e lo sfruttamento sistematico dell’artificio della variazione, magica sintesi di permanenza e mutamento, quasi una sfida allo scorrere del tempo nel proporre l’immanenza di un elemento costante (il tetracordo discendente sol - fa - mi bemolle - re, che occupa due battute e verrà riproposto e variato 65 volte) pur nel caleidoscopio delle trasformazioni, una voce fedele a se stessa eppure disponibile a meravigliose, inaspettate metamorfosi.

Raffaele Mellace

Gli artisti



RICCARDO MINASI

Nato a Roma nel 1978, ha svolto un'intensa attività concertistica in tutta Europa, Stati Uniti, Canada, Argentina, Uruguay, Brasile, Messico, Turchia, Marocco, Australia, Nuova Zelanda, Israele, Giappone, suonando nelle più importanti sale: Carnegie Hall e Lincoln Center di New York, Konzerthaus e Musikverein di Vienna, Barbican a Londra, Théâtre des Champs-Élysées, Châtelet e Salle Pleyel a Parigi, Concertgebouw di Amsterdam, Teatro Colon di Buenos Aires, Alte Oper di Francoforte, Santa Cecilia a Roma, Teatro di San Carlo a Napoli e molte altri.

La sua particolare conoscenza del repertorio rinascimentale, barocco e classico lo rende uno dei *Concert master* più richiesti in Europa, e fa sì che sia chiamato come solista o primo violino concertatore da direttori quali Jordi Savall per Le Concert des Nations, Ottavio Dantone per l'Accademia Bizantina, Rinaldo Alessandrini per il Concerto Italiano, Giovanni Antonini per Il Giardino Armonico, José Lopez-Banzo per Al Ayre Español, e per ensembles e orchestre quali New Seasons (Albrecht Mayer), Arte Musica (Francesco Cera), Zefiro (Alfredo Bernardini), La Risonanza (Fabio Bonizzoni), Elyma di Ginevra, La Sfera Armoniosa di Amsterdam, Musica Aeterna di Bratislava, Collegium 1704 di Praga, Assemblée des Honnêtes Curieux, Ensemble Kapsberger (Rolf

Lislevand), Les Basses Réunies (Bruno Cocset), l'Orchestra Sinfonica dell'Ente lirico di Cagliari, l'Orchestra Sinfonica di San Remo. Collabora inoltre con il Concerto Vocale di René Jacobs, il duo pianistico di Katia e Marielle Labèque, l'Ensemble 415 di Chiara Banchini, col liutista Luca Pianca. Affianca artisti quali Viktoria Mullova, Christophe Coin, Sergio Azzolini e Dmitrij Sinkovskij.

Attivo anche come direttore d'orchestra, nel 2007 ha debuttato nei festival "Styriarte" di Graz e "Trigonale" di Klagenfurt con la Harmony of Nations Orchestra. Dal 2004 dirige regolarmente la Helsinki Baroque Orchestra di cui è *Associated Director* dal 2008. Nel 2006 è stato invitato a tenere a battesimo la Camerata Strumentale Fiesolana, ultima realtà nata in seno alla Scuola di Musica di Fiesole di Piero Farulli. Nel 2008 ha diretto, come assistente di Jordi Savall, la Attersee Akademie Orchestra, e su invito di Bruno Cagli ha ricoperto il ruolo di spalla dei primi violini nell'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Sempre nel 2008 è stato invitato da Kent Nagano (di cui sarà assistente e primo violino al festival Belcanto di Knowlton nell'estate del 2009) alla Montreal Symphony Orchestra, in qualità di *Historical Advisor*.

Dal 2005 insegna musica d'insieme al Conservatorio "Bellini" di Palermo. È stato invitato inoltre a tenere seminari, lezioni di violino, prassi esecutiva e orchestra barocca alla Longy School of Music di Cambridge (USA), la Sibelius Academy di Helsinki, l'Università di Cultura Cinese di Taipei (Taiwan), la Residenza di Kùks (Repubblica Ceca), la Scuola di Musica di Fiesole. Lo scorso aprile ha partecipato come docente ai corsi per la selezione dei futuri componenti dell'Orchestra Barocca della Comunità Europea.

Ha preso parte come solista o come primo violino a numerosissime incisioni discografiche per le più importanti etichette (Decca, Teldec, Naïve, Opus 111, Sony). La sua registrazione delle *Rosenkranz Sonaten* di Biber pubblicata da Arts è stata accolta con entusiasmo dalla critica specializzata (Grammophone, FonoForum, Pizzicato, Musicweb International), e ha ottenuto una nomination al Midem di Cannes come uno dei tre migliori dischi di musica antica pubblicati nel 2008.



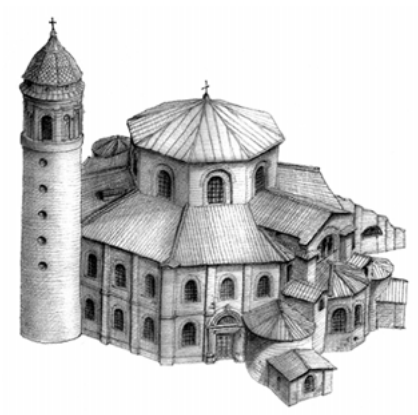
MUSICA ANTIQUA ROMA

Musica Antiqua Roma nasce nel 2007 per iniziativa del violinista Riccardo Minasi, e riunisce le esperienze solistiche, cameristiche ed orchestrali di alcuni fra i giovani musicisti maggiormente attivi in ambito concertistico e discografico sulla scena internazionale. Nonostante la giovane età, il gruppo si è già distinto in importanti stagioni concertistiche: Bologna Festival, GOG di Genova, Ravenna Festival, Birmingham, Festival di Utrecht, Auditori di Barcellona, Caixa a Madrid, Valencia, Festival di Divonne, Santiago de Compostela.

I componenti del gruppo hanno collaborato con rinomate personalità nel campo della musica antica quali Jordi Savall, Ottavio Dantone, Rinaldo Alessandrini, suonando negli ensemble più noti come Le Concert des Nations, Concerto Italiano, Il Giardino Armonico, Accademia Bizantina, Al Ayre Español, e nelle sale più importanti di tutta Europa, Stati Uniti, Canada, Sud America, Giappone, Corea del Sud, Turchia, (Carnegie Hall e Lincoln Center di New York, Konzerthaus di Vienna, Theatre des Champs-Élysées e Châtelet a Parigi, Palais des Beaux-Arts di Bruxelles, Concertgebouw di Amsterdam, Santa Cecilia a Roma, Teatro di San Carlo di Napoli, Festival di Ambronay, Konzerthaus di Berlino, Opera di Versailles). Con un repertorio che spazia dal tardo Cinquecento al primo Ottocento, Musica Antiqua Roma, attraverso uno

studio rigoroso delle fonti e una continua ricerca musicologica, rivolge un'attenzione particolare all'enorme ed in parte dimenticato patrimonio musicale romano dei secoli XVII e XVIII.

Di recente pubblicazione il disco *Corelli e i suoi allievi* edito assieme al libro *Roma e i suoi Leutari* di Claude Lebet.



basilica di san vitale

La basilica di S. Vitale occupa un'area in cui già nel V secolo sorgeva un sacello cruciforme, probabilmente sempre dedicato allo stesso santo. Una tradizione leggendaria risalente al V secolo lo identificava in un ufficiale milanese, che, recatosi a Ravenna al seguito del giudice Paolino, vi avrebbe subito il martirio, gettato in una fossa come punizione per aver seppellito il corpo del medico cristiano sant'Ursicino (da non confondere con l'omonimo vescovo ravennate) qui decapitato; la stessa tradizione ne faceva il marito di Valeria e il padre dei gemelli Gervasio e Protasio, tutti martiri della chiesa milanese. In realtà è piuttosto plausibile la sua identificazione con l'omonimo santo bolognese, un servo martirizzato assieme al suo padrone Agricola probabilmente sotto l'imperatore Diocleziano; i corpi di entrambi furono rinvenuti a Bologna nel 393 da S. Ambrogio, che ne trasportò alcune reliquie a Milano diffondendone il culto. In età placidiana si sarebbe quindi verificato il passaggio da Milano a Ravenna di reliquie di san Vitale e dei santi Gervasio e Protasio, associati arbitrariamente anche nella tradizione agiografica. La costruzione della basilica attuale, come emerge dall'iscrizione dedicatoria riferita dallo storico Agnello, fu promossa dal vescovo ravennate Ecclesio (522-532), ancora durante il dominio goto, e affidata alle cure di Giuliano Argentario, probabilmente un ricco banchiere, che intervenne anche nell'edificazione di S. Michele in Africisco e S. Apollinare in Classe. Tuttavia i lavori dovettero procedere solo dopo la conquista giustiniana del 540, durante l'episcopato di Vittore (538-545), il cui monogramma appare nei pulvini del presbiterio, e del successore Massimiano, che consacrò l'edificio nel 547.

Prima del X secolo presso la basilica si insediò un convento di monaci benedettini, che persisteranno fino al XVIII secolo. Proprio in relazione alle nuove necessità dell'ordine monastico, l'atrio antistante la basilica fu trasformato in chiostro, mentre per i laici si aprì un nuovo ingresso a nord-est, decorato da un portale romanico. Nel XIII secolo fu aggiunto un campanile, utilizzando alla base la torretta meridionale di accesso al matroneo; alla stessa epoca risale la sostituzione della copertura lignea originaria delle navate con volte a crociera in muratura. Ampie trasformazioni subì la chiesa nel corso del XVI secolo quando, fra

l'altro, fu innalzato il pavimento di 80 cm. per fare fronte all'innalzamento della falda acquifera, e venne rinnovato il presbiterio, con l'eliminazione del ciborio tardoantico e l'inserimento di un coro ligneo; venne inoltre ricostruito il chiostro su progetto di Andrea della Valle (1562) e realizzato il portale dell'ingresso a sud. Un terremoto nel 1688 distrusse il campanile, che fu rimpiazzato dall'attuale (1696-1698). A partire dalla metà del XIX secolo fino ai primi decenni del nostro secolo l'accresciuto interesse per le testimonianze della Ravenna tardoantica portò all'attuazione di una vasta serie di interventi volti a riportare l'edificio alla sua forma primitiva: furono così eliminate tutte le strutture murarie aggiunte in età postantica all'esterno, ivi compreso il portale romanico a nord, mentre all'interno si asportarono tutti gli altari e le suppellettili barocche. Furono inoltre ricostruite le scale d'accesso originarie al matroneo e venne ripristinato l'accesso dal chiostro; anche il pavimento fu riportato al suo livello originario, risolvendo il problema delle infiltrazioni idriche attraverso un impianto di drenaggio.

Capolavoro assoluto dell'arte bizantina in Italia, la basilica di S. Vitale sembra riassumere compiutamente il carattere precipuo dell'arte ravennate tardoantica, nel suo costante contatto con un mondo greco-costantinopolitano da cui attinge forme e materiali, rielaborati tuttavia in una originale sintesi che presuppone il contatto e lo scambio proficuo tra maestranze orientali ed occidentali. Qui gli elementi della tradizionale pianta basilicale, il narteca, il presbiterio absidato ad oriente, si innestano su una struttura a sviluppo centrale, fondata su un ottagono di base sormontato da una cupola; la presenza del matroneo richiama altri esempi di grandi basiliche tardoantiche a gallerie (basti pensare alla S. Sofia giustiniana a Costantinopoli). L'esterno, in semplice paramento laterizio come gli altri della Ravenna tardoantica, denuncia la complessa articolazione volumetrica degli spazi interni. I muri perimetrali appaiono scanditi verticalmente da due lesene che separano i due ordini di tre finestre corrispondenti alla navata inferiore e al matroneo, segnalato anche da una cornice; il lato orientale dell'ottagono, corrispondente al presbiterio, è vivacemente movimentato dalla presenza dell'abside esternamente poligonale, affiancata da due

piccoli ambienti rettangolari (*pastophoria*) e da due più grandi vani circolari, e sormontata da un alto timpano con trifora mediana. La cupola è celata da un tamburo di coronamento anch'esso a pianta ottagonale, con una finestra per lato.

L'ingresso alla chiesa, nel lato occidentale, è preceduto da un nartece a forcipe, tangente a uno spigolo dell'ottagono; negli spazi di risulta sorgono due torrette, quella meridionale inglobata nel campanile secentesco, quella settentrionale attiva come scala per il matroneo. All'interno della chiesa il grande ottagonone è internamente scandito da otto pilastri congiunti da arcate che inquadrano maestose esedre concave a due trifore sovrapposte, corrispondenti alla navata anulare e al matroneo. Nel lato orientale dell'ottagonone, le gallerie si interrompono aprendosi con trifore sul presbiterio.

Le colonne della basilica, in marmo di Proconneso, poggiavano su basi poligonali e sono sormontate da elegantissimi capitelli di varia foggia, tra cui spiccano quelli ad imposta, di struttura tronco-piramidale, lavorati a giorno e talora decorati con temi floreali di gusto sassanide. Mentre a Costantinopoli, da dove è stata verosimilmente importata l'intera serie di sculture architettoniche, tale modello di capitello è direttamente congiunto all'arco, a Ravenna non viene meno l'uso dei pulvini, che nelle trifore inferiori del presbiterio appaiono singolarmente decorati con agnelli alla croce e pavoni al *kantharos*.

Sopra i grandi arconi è impostata, con trombe concave di collegamento, la cupola, realizzata con tubi fittili incastrati concentricamente; priva con tutta probabilità di rivestimento musivo in origine, presenta oggi un affresco di gusto tardobarocco, opera dei bolognesi Serafino Barozzi e Ubaldo Gandolfi e del veneziano Giacomo Guarana (1780-1781) a sostituzione di una precedente decorazione rinascimentale di Giacomo Bertuzzi e Giulio Tonduzzi (1541-1544), che, a sua volta, ne rimpiazzava una di età altomedioevale.

Il pavimento dell'ottagonone centrale è diviso in otto triangoli, due dei quali risalenti all'originario mosaico pavimentale giustiniano, con un vaso da cui si dipartono racemi di vite, mentre la parte restante appartiene al nuovo pavimento di età rinascimentale, che reimpiega elementi di

quello del XII secolo, di cui altri frammenti sono conservati nel matroneo. Nella parete meridionale della chiesa è applicato al muro il mosaico pavimentale con uccelli (V sec.) ritrovato negli scavi del sacello sottostante la basilica, la cui posizione originale è oggi sottolineata dal pozzetto innanzi all'ingresso. Sempre lungo il lato meridionale della basilica è collocato il cosiddetto sarcofago di Isacio, databile ai primi decenni del V secolo; si tratta di un significativo esempio della più antica serie di sarcofagi ravennati, caratterizzata dalla alternanza di figurazioni zoomorfe ed antropomorfe. La fronte rappresenta con vigoroso plasticismo una movimentata scena di Adorazione dei Magi, mentre nei lati minori si contrappongono le scene soteriologiche della Resurrezione di Lazzaro e di Daniele tra i leoni; il retro mostra due raffinatissimi pavoni a lato di un cristogramma entro clipeo, con palme laterali. Il coperchio reca sulla fronte l'epitafio in greco dell'esarca Isacio per il quale, nel VII secolo fu reimpiegata la cassa (la traduzione latina sul retro è rinascimentale).

La decorazione musiva del presbiterio costituisce il fulcro ideale dell'intero edificio, nella densità dei riferimenti teologici espressi attraverso una poderosa architettura compositiva, ravvivata da una tavolozza coloristica di sfolgorante bellezza. L'arcone d'ingresso presenta in una serie di quindici clipei il busto di Cristo, barbato, affiancato da quello degli apostoli e, in basso, di S. Gervasio e Protasio. Le lunette delle trifore inferiori illustrano episodi tratti dal libro della Genesi, che si ricollegano al mistero del sacrificio eucaristico, e allo stesso tempo richiamano profeticamente l'incarnazione di Cristo, secondo l'esegesi dei Padri della Chiesa. La lunetta destra presenta al centro un unico altare a cui portano le offerte due personaggi che prefigurano in diverso modo il Messia: a sinistra Abele, in vesti pastorali, proveniente da una stilizzata capanna, offre un agnello (Gn 4, 3-4), a destra il sacerdote Melchisedec, in ricche vesti, uscendo da un tempio monumentale, offre pane e vino (Gn 14, 18-20). Sull'altra lunetta è raffigurata la visita ad Abramo presso la quercia di Mamre dei tre misteriosi messaggeri divini (Gn 18, 1-15) identificati nella tradizione cristiana come immagine della Trinità; contraddistinti da un'aureola, essi siedono ad un tavolo verso cui si dirige il patriarca

offrendo in un piatto carne di vitello (stilizzata come un minuscolo bovino). Più a sinistra all'ingresso della sua capanna sta in piedi la moglie Sara, incredula all'annuncio della nascita tardiva di un figlio. Nella parete destra è rappresentato l'episodio del sacrificio di Isacco (Gn 22, 1-18): Abramo, in atto di colpire con la spada il figlio, è fermato dall'intervento di Dio, la cui mano emerge dalle nuvole; ai piedi del gruppo l'ariete che verrà sacrificato al posto del giovane. L'estradosso di entrambe le lunette nella parte rivolta verso l'abside presenta episodi della vita di Mosè, altro precursore di Cristo: nella parete destra appare in basso mentre pascola le greggi delle figlie di Ietro (Es 3, 1 ss.), mentre al di sopra è raffigurato sul monte Oreb-Sinai in atto di sciogliersi i sandali a fronte di Dio, di cui emerge la mano tra le nuvole (qui le fiammelle disperse tra le rocce più che rappresentare il rovelto ardente di Es 3, 2-4 sembrando evocare il monte interamente invaso dal fuoco divino in Es 19, 18). Sulla parete opposta, a destra sono rappresentati in basso gli ebrei che attendono la discesa di Mosè, che sul monte, in alto, riceve dalla mano di Dio un rotolo con i comandamenti (Es 19 ss.). Al centro dell'estradosso di ogni lunetta compaiono due angeli che reggono trionfalmente la croce entro un clipeo, mentre nel lato verso la navata spiccano le figure dei profeti Isaia, nella parete destra, e Geremia, in quella sinistra, che preconizzarono la venuta di Cristo e il mistero della sua passione.

A lato delle trifore superiori dominano le figure degli evangelisti, testimoni del compimento della salvezza in Cristo; essi reggono nelle mani il codice del proprio Vangelo e appaiono sormontati dai quattro esseri viventi dell'Apocalisse a loro tradizionalmente associati: nella parete settentrionale Giovanni a sinistra con l'aquila e Luca, a destra, con il vitello, nella parete meridionale Matteo a sinistra, con l'uomo alato e Marco a destra, con il leone. Nelle lunette al di sopra delle trifore superiori, ampiamente restaurate, si snodano racemi di vite a partire da due *kantharoi*, affiancati da colombe.

La volta del presbiterio presenta agli angoli quattro pavoni con coda frontalmente spiegata da cui si dipartono lungo la crociera festoni di foglie e frutti; questi si collegano alla corona mediana, sorretta da quattro angeli, che

racchiude l'immagine dell'agnello mistico, culmine della tematica sacrificale e cristologica dell'intero presbiterio. Le quattro vele sono occupate da grandi racemi d'acanto entro cui si dispongono molteplici animali, forse come allegoria dell'albero della vita.

L'arco absidale presenta nei pennacchi due palme, al di sopra delle quali sono raffigurate le due città di Betlemme e Gerusalemme, simbolo degli ebrei (*l'ecclesia ex circumcissione*) e dei gentili (*l'ecclesia ex gentibus*) uniti in un solo popolo da Cristo; sopra il vertice dell'arco due angeli reggono un clipeo su cui si staglia una raggiera ad otto bracci, simbolo solare già legato al culto imperiale e reinterpreto cristologicamente. Attrono alla finestra a trifora si snoda una decorazione analoga agli altri due lati del presbiterio, con due canestri da cui emergono viti popolate di colombe, a cui si aggiungono più al centro due vasi con racemi d'acanto.

La decorazione dell'emiciclo absidale porta a compimento la prospettiva escatologica già presente nella volta del presbiterio, associandola tuttavia ad una nota espressamente celebrativa, tanto nei confronti della tradizione della chiesa ravennate, quanto del diretto intervento imperiale nel compimento del grandioso edificio.

Al centro del catino, su un cielo aureo solcato da nubi rosse e azzurre domina la figura imberbe di Cristo, assiso, in regali vesti purpuree, su un globo azzurro; ai suoi piedi sgorgano i quattro fiumi paradisiaci da zolle erbose ricolme di fiori e popolate da pavoni. Cristo, che tiene nella sinistra il rotolo apocalittico con i sette sigilli, è fiancheggiato da due angeli, con vesti bianche; essi introducono S. Vitale, a sinistra, che riceve con mani velate, secondo il rituale imperiale, la corona del martirio che Cristo gli porge, e il vescovo Ecclesio a destra, recante nelle mani il modello della stessa basilica. Il reimpiego di elementi dell'iconografia ufficiale romana per evocare la regalità di Cristo è ulteriormente sottolineato dal fregio che orla l'intradosso del catino, in cui, al centro di due serie ornamentali di cornucopie incrociate, un cristogramma gemmato è affiancato da due aquile, legate all'immaginario dell'apoteosi imperiale.

Alla celebrazione della sovranità ultraterrena di Cristo si uniscono idealmente l'imperatore Giustiniano e la consor-

te Teodora, mai transitati da Ravenna, ma effigiati nei due riquadri laterali sotto al catino absidale. A sinistra Giustiniano è mostrato in atto di donare alla basilica una patena aurea; definito con notevole precisione ritrattistica, il *basileus* bizantino, dal capo ricoperto da un diadema e cinto di un nimbo aureo, indossa al pari di Cristo un manto purpureo, trattenuto da una fibula gemmata, con *tablion* ricamato. Lo seguono a sinistra dignitari e soldati, mentre sull'altro lato, dopo un personaggio ben individualizzato ma non identificabile (Giuliano Argentario, Belisario?), è ritratto lo stesso vescovo consacrante Massimiano con dalmatica aurea e pallio crucisignato, preceduto da un diacono e da un incensiere. Nel riquadro opposto è raffigurato su uno ieratico sfondo architettonico il corteo dell'Imperatrice che reca un calice aureo; vestita anch'essa di porpora, con nimbo e ricchissimo diadema sul capo, è affiancata a destra da un gruppo di dame sfarzosamente abbigliate, e a sinistra da due dignitari, uno dei quali in atto di scostare la tenda all'ingresso della chiesa, presso cui è raffigurata la fontana per le abluzioni.

L'attuale assetto del vano presbiteriale è dovuto in forma sostanziale ai restauri attuati nei primi decenni di questo secolo, che hanno portato al rifacimento della pavimentazione, alla ricostruzione del *synthronon* lungo l'emiciclo dell'abside e della sovrastante decorazione ad intarsi marmorei. Nel 1954 è stato ricomposto l'altare recuperando tre lastre in marmo proconnesio ed una mensa in alabastro forse pertinenti all'originario arredo della basilica; la fronte della cassa presenta due agnelli, sul cui capo sono sospese corone, a lato di una croce, mentre i fianchi sono decorati da semplici croci, con ghirlande pendenti. In età rinascimentale il lato interno dei due pilastri del presbiterio è stato decorato con intarsi marmorei, reimpiiegando le colonne del ciborio paleocristiano e sezioni di un fregio romano del II secolo d.C. rappresentante putti a lato di un trono, intenti a giocare con i simboli di Nettuno: altri frammenti dello stesso sono conservati nel Museo Arcivescovile di Ravenna, agli Uffizi di Firenze e al Louvre di Parigi.

Gianni Godoli

programma di sala a cura di
Tarcisio Balbo

coordinamento editoriale e grafica
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

in copertina
Antonio Canova (1757 - 1822), modello per la stele funeraria di Giovanni
Volpato, gesso 120 x 165 cm, Ravenna Liceo Artistico P.L. Nervi
(proprietà Accademia di Belle Arti di Ravenna)

stampa
Grafiche Morandi, Fusignano

