



Cantare amantis est
Concerto
del Giubileo



Cantare amantis est
Concerto del Giubileo

In occasione dell'Anno Giubilare 2025



Arcidiocesi di
Ravenna-Cervia

Basilica Metropolitana
27 giugno, ore 21



RAVENNA FESTIVAL

con il patrocinio di
Senato della Repubblica
Camera dei Deputati

con il sostegno di



Comune di Ravenna



con il contributo di



Comune di Cervia



Comune di Lugo



Comune di Russi

partner principale

main sponsor
Orchestra Giovanile Luigi Cherubini





RAVENNA FESTIVAL

ringrazia

Associazione Amici di Ravenna Festival

Apt Servizi Emilia Romagna

Agnes

ASIA Altmann Sapir Intermodal Autoterminal

Assicoop Romagna Futura - Unipol

Autorità di Sistema Portuale del Mare Adriatico Centro-Settentrionale

BCC della Romagna Occidentale

BPER

Classica HD

Cna Ravenna

Confartigianato Ravenna

Confindustria Romagna

COOP Alleanza 3.0

Cooperativa Bagnini Cervia

Corriere Romagna

DECO Industrie

Edilpiù

Eni

Federazione Cooperative Provincia di Ravenna

Federcoop Romagna

Ferri - The Driving Solution

Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì

Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna

Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna

Gruppo Hera

Gruppo Sapir

LA BCC - Ravennate, Forlivese e Imolese

La Cassa di Ravenna SpA

Legacoop Romagna

Lineablù

Locauto Group

Moreno

Parfinco

Pirelli

PubblISOLE

Publimedia Italia

QN - il Resto del Carlino

Quick

Radio Bruno

Rai Cultura

Ravennanotizie.it

RCCP Ravenna Civitas Cruise Port

Reclam

Romagna Acque Società delle Fonti

Setteserequi

Sidra

Tozzi Green

Unigrà



Presidente
Adriano Maestri

Vice Presidenti
Leonardo Spadoni, Maria Luisa Vaccari

Consiglieri
Andrea Accardi, Francesca Bedei, Chiara Francesconi, Maria Cristina Mazzavillani Muti, Irene Minardi, Luca Montanari, Giuseppe Poggiali, Thomas Tretter

Segretario
Giuseppe Rosa

Amici Benemeriti
Intesa Sanpaolo

Aziende sostenitrici

Alma Petroli, Ravenna
DECO Industrie, Bagnacavallo
Fratelli Vitiello SpA, Ravenna
Ghetti - Concessionaria Fiat, Lancia, Abarth, Alfa Romeo, Jeep, Ravenna
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, Vienna
LA BCC - Ravennate, Forlivese e Imolese
Lineablu, Ravenna e Imola
Rosetti Marino, Ravenna
Suono Vivo, Padova
Terme di Punta Marina, Ravenna
Tozzi Green, Ravenna

Amici

Francesca e Silvana Bedei, Ravenna
Chiara e Francesco Bevilacqua, Ravenna
Mario e Giorgia Boccaccini, Ravenna
Ada Bracchi, Bologna
Filippo Cavassini, Ravenna
Roberto e Augusta Cimatti, Ravenna
Guido e Eugenia Dalla Valle, Ravenna
Maria Pia e Teresa d'Albertis, Ravenna
Rosa Errani e Manuela Mazzavillani, Ravenna
Gioia Falck Marchi, Firenze
Franca e Chiara Fignagnani, Bologna
Giovanni Frezzotti, Jesi
Eleonora Gardini, Ravenna

Sofia Gardini, Ravenna
Angela Giebelmann Salvoni, Brescia
Stefano e Silvana Golinelli, Bologna
Lina e Adriano Maestri, Ravenna
Luca e Loretta Montanari, Ravenna
Silvia Malagola e Paola Montanari, Milano
Irene Minardi, Bagnacavallo
Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, Ravenna
Gianna Pasini, Ravenna
Paola Pasquino Falco, Biella
Giuseppe e Paola Poggiali, Ravenna
Carlo e Silvana Poverini, Ravenna
Paolo e Aldo Rametta, Ravenna
Marcella Reale e Guido Ascanelli, Ravenna
Sara Romano, Brescia
Stefano e Luisa Rosetti, Milano
Guglielmo e Manuela Scalise, Ravenna
Eraldo e Clelia Scarano, Ravenna
Leonardo Spadoni, Ravenna
Gabriele e Luisella Spizuoco, Ravenna
Paolino e Nadia Spizuoco, Ravenna
Paolo e Luciana Strocchi, Ravenna
Thomas e Inge Tretter, Monaco di Baviera
Ferdinando e Delia Turicchia, Ravenna
Livia Zaccagnini, Bologna

Giovani e studenti

Carlotta Agostini, Ravenna
Federico Agostini, Ravenna
Domenico Bevilacqua, Ravenna
Alessandro Scarano, Ravenna



RAVENNA FESTIVAL

Presidente onorario
Cristina Mazzavillani Muti

Direzione artistica
Franco Masotti
Angelo Nicastro

Il progetto Cantare amantis est è a cura di
Anna Leonardi e Michele Marco Rossi

Fondazione Ravenna Manifestazioni

Soci

Comune di Ravenna
Comune di Cervia
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione Teatro Rossini di Lugo
Confindustria Romagna
Confcommercio Ravenna
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Arcidiocesi di Ravenna-Cervia

Consiglio di Amministrazione

Presidente
Fabio Sbaraglia
Vicepresidente
Livia Zaccagnini
Consiglieri
Ernesto Giuseppe Alfieri
Chiara Marzucco
Marcello Bacchini

Sovrintendente
Antonio De Rosa

Segretario generale
Marcello Natali

Responsabile amministrativo
Roberto Cimatti

Revisori dei conti
Gaetano Cirilli
Davide Galli
Roberta Sangiorgi

Cantare amantis est

Concerto del Giubileo

In occasione dell'Anno Giubilare 2025

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

direttore Hossein Pishkar

Andrea Berardi organo

Saimon Sula, Gloria Pellegrino, Giada Focaccia,

Matilde Legnaro Resca, Elena Dell'Erba,

Livia Rigotti *voci bianche*

maestro del coro Elisabetta Agostini

Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Fuga in si minore su un tema di Corelli,
BWV 579 (prima del 1710)

Antonio Vivaldi (1678-1741)
Sinfonia in si minore per archi e basso continuo
“Al Santo Sepolcro” RV 169
Adagio molto
Allegro, ma poco

Johann Sebastian Bach
Fuga (Ricercata n. 2) a sei voci
da *Das Musikalische Opfer* BWV 1079/5 (1747)
trascrizione per orchestra (1935) di **Anton Webern**

Richard Wagner (1813-1883)
Karfreitagszauber (“Incantesimo del Venerdì Santo”),
da *Parsifal* (1882)

Leonardo Marino (1992)
Madre, Speranza, Madre
per voci bianche, organo e orchestra d’archi (2025)
commissione di Ravenna Festival
prima esecuzione assoluta

Edward Elgar (1857-1934)
Sursum corda op. 11 per archi, ottoni, timpani
e organo (1894)



Madonna del Sudore (di scuola riminese), Basilica Metropolitana, Ravenna, XIV sec.

Il testo

Madre, Speranza, Madre

Madre

Tu retrovasti el thesauro smaruto,
tu retrovasti l'om k'era caduto.

Speranza

Stella chiarita, col grande splendore
gente smarita traheste d'errore;
O sole lucente, o aulita rosa,
a tutta gente se' madre pietosa;

Fructo piacente, col grande splendore,
satia la mente, reempe lo core,
siamot'a mente, fontana d'amore,
et agge pietanza!

Giardin ornato de fresca verdura,
fosti serrato de forte clausura:
tuo fructo nato non pose natura
ma grande speranza.

Madre

Tratto dalla *Lauda Regina sovrana de grampietade* (Laudario di Cortona, XIII sec.)



Architetture sonore

di Guido Barbieri

Comporre e costruire. Due attività umane che richiedono gli strumenti, il mestiere, di due diverse categorie di “inventori”: da un lato i musicisti che organizzano nel tempo la successione e la simultaneità dei suoni, dall’altro gli architetti che imprimono una forma e un ritmo allo spazio. Anche il programma di un concerto, almeno nel migliore dei casi, va composto e costruito, esattamente come fanno i compositori e gli architetti quando concepiscono una sonata, una sinfonia, un’opera, oppure un ponte, un palazzo, una chiesa. Il Concerto del Giubileo che risuona questa sera sotto il cielo del Duomo di Ravenna è un esempio perfetto di questo *modus componendi*. Se si percorre la successione dei brani lungo la linea del tempo si scopre infatti l’esistenza di almeno tre archi portanti, nel senso squisitamente architettonico del termine: innanzitutto, la dominanza di sua maestà l’organo, strumento principe della liturgia musicale, anche se piegato, tra Otto e Novecento, a voce solitaria, sottoposta alle convenzioni del concerto secolare. Il secondo arco è costituito da un tema storicamente assai seducente, strettamente legato al precedente: la dimensione del sacro che si annida nelle forme strumentali della musica “profana”. Il terzo e ultimo arco è costruito sul dialogo, anch’esso pervasivo nella musica d’arte occidentale, tra *ars vetus* e *ars nova* – come direbbero i teorici arsnovisti – ossia, in termini più aggiornati, tra tradizione e contemporaneità. Come in ogni composizione e in ogni costruzione originale, anche in questo caso archi, temi, echi e risonanze si sovrappongono tra loro e penetrano costantemente l’uno dentro l’altro.

Seguiamo con lo sguardo, innanzitutto, la nervatura principale del concerto, la sua arcata dominante: la presenza, centrale, dell’organo. I tre brani che lo vedono solidamente protagonista sono disposti, nel programma, secondo la logica del progressivo aumento della densità strumentale: dall’organo solo nella Fuga di Bach al dialogo tra organo, archi e voci bianche nel nuovo lavoro di Leonardo Marino, per concludere con la voce piena dell’orchestra (archi, ottoni e timpani) che affida all’organo, nel pezzo di Elgar, un ruolo concertante.

A fianco e nelle pagine 14, 18, Guido Reni e discepoli, **Redentore e arcangeli in gloria**, affresco, Cappella del Santissimo Sacramento, Basilica Metropolitana, Ravenna, 1621.

Il primo elemento architettonico del programma, la *Fuga in si minore su un tema di Corelli BWV 579* di Johann Sebastian Bach ci mette di fronte a due temi incrociati e sovrapposti: la conoscenza da parte di Bach della letteratura strumentale italiana del Sei e Settecento e la sua stupefacente arte della trascrizione. È nota e documentata, anche grazie alla presenza di alcune edizioni a stampa nella sua biblioteca personale, la predilezione del *kantor* di Lipsia per la musica strumentale (ma anche di quella vocale) di tradizione italiana. Solitamente però si mette in rilievo il suo interesse per lo stile concertante italiano del primo



Settecento (Vivaldi, Albinoni, Torelli, ecc..) e per la scrittura vocale delle scuole romana e veneziana che influenza ad esempio le cantate sacre ispirate al genere della cosiddetta *Odenkantate*.

Ma in questo caso ci troviamo di fronte a un modello completamente diverso. Bach sceglie come soggetto della sua trascrizione organistica una delle 12 *Sonate a tre per due violini, violone (o arciliuto) e basso continuo* pubblicate da Arcangelo Corelli nel 1689 e dedicate a Francesco II d'Este: segnatamente il movimento veloce (*Vivace*) della Quarta sonata della raccolta. Il genere al quale la sonata appartiene è quello della cosiddetta “sonata da chiesa” che presenta, rispetto alla parallela “sonata da camera”, una più marcata scrittura di carattere contrappuntistico, soprattutto nei movimenti veloci. Non sappiamo in che modo Bach sia entrato in possesso della partitura a stampa, né in quale anno abbia realizzato la trascrizione (probabilmente però a Weimar prima del 1710), ma è possibile che egli sia stato attratto dalla natura particolare del basso continuo che prevede esplicitamente l’uso dell’organo. La natura della trascrizione rivela però due caratteri indubbiamente: per un verso si tratta, come per molte altre “revisioni” dell’epoca, di un esercizio di studio, rivolto non alla esecuzione pubblica, bensì alla dimensione privata, per l’altro è chiara la matrice improvvisativa della scrittura che solo in un secondo tempo si è cristallizzata nella pagina scritta. Bach dilata notevolmente, rispetto all’originale, l’estensione dei soggetti di fuga e aggiunge una “coda” in cui lo stile della fuga “osservata” prevale nettamente su quello della fuga “florida”. In ogni caso il compositore sembra essere stato particolarmente soddisfatto dell’esito di questo esercizio perché aggiunge in partitura, di suo pugno, una espressione tedesca che significa, grosso modo, “come se l’avessi composta io stesso”.

Seguendo il moto dell’ aumento progressivo della massa sonora incontriamo lungo l’arco del programma *Madre, Speranza, Madre*, una nuova composizione di Leonardo Marino (compositore siciliano di stanza a Milano, allievo di Alessandro Solbiati e di Michael Jarrell), commissionata per l’occasione da Ravenna Festival e presentata questa sera in prima esecuzione assoluta. All’organo solista si aggiungono un’orchestra di soli archi e un coro di voci bianche che intona alcuni versi tratti da una lauda del *Laudario di Cortona*: si tratta – come si sa – di un codice manoscritto compilato (o copiato) nell’ultimo trentennio del XIII secolo che, insieme al cosiddetto Codice Magliabechiano, costituisce l’unica fonte giunta fino a noi della intonazione monodica della lauda francescana. I due codici sono particolarmente preziosi perché riportano la prima testimonianza storica, che precede largamente la stagione

A fianco, Croce detta “del vescovo Agnello” (particolare),
Museo Arcivescovile, Ravenna, VI sec.



della *ars nova* italiana, di musiche “spirituali” e non liturgiche scritte su testo in volgare. La lauda scelta da Marino si intitola *Regina sovrana de gran pietade* e sono le parole dello stesso compositore a illuminarne il significato:

I frammenti della lauda intonati dalle voci bianche costituiscono il cuore del brano che, attraverso le parole dedicate alla Madonna, celebra ed esalta il ruolo universale della Madre.

Le voci bianche danno forma a una sorta di ninna nanna “al contrario”, in cui non è la madre a cantare al bambino, ma sono i bambini stessi a rivolgersi alla madre – un gesto di tenerezza e venerazione che rovescia i ruoli abituali e rende omaggio all’origine della cura e dell’amore.

In questo scambio emotivo, la voce infantile si fa portatrice di gratitudine e luce. La Madre è qui evocata come fonte di energia vitale, ardente come la luce del sole e luminosa come l’aurora – per dirla con le parole di Ildegarda di Bingen: «Tu rubes ut aurora et ardes ut solis flamma» (Tu arrossisci come l’aurora e ardi come la fiamma del sole). Ma è anche simbolo di salvezza, rifugio, incarnazione dell’amore più puro, privo di giudizio. Il brano cerca, con umiltà, di racchiudere questa grandezza infinita, ponendosi come un omaggio alla forza generatrice e spirituale che la Madre rappresenta.

La composizione di Leonardo Marino – come si vede – si pone esattamente all’incrocio tra le tre costole che sostengono la cupola metaforica di questo concerto: la presenza dominante dell’organo, la dimensione del sacro che emerge in un contesto musicale profano, ma anche un rapporto palese, fin dall’impianto sonoro scelto dal compositore, tra la musica attuale e la tradizione del canto liturgico antico.

All’apice della cupola sonora del concerto troviamo un curioso e assai poco eseguito brano di Edward Elgar, *Sursum corda* op. 11, che accresce ancora la dimensione sonora dell’organico: all’organo e agli archi si aggiungono infatti gli ottoni e i timpani. Nel 1894, anno di nascita di questo lavoro, il trentasettenne Elgar non godeva ancora di quella reputazione nazionale ampia e riconosciuta che avrebbe invece conquistato nel nuovo secolo. Era dunque ancora un compositore “locale”, molto legato alla sua città natale, Worcester (una piccola città con meno di centomila abitanti tra Oxford e Birmingham) e alle istituzioni musicali cittadine. In particolare, il già celebre Worcester Festival che si svolge ancora oggi nella capitale del Worcestershire. È proprio il Festival a commissionargli negli anni precedenti alcuni brani vocali e strumentali che non hanno mai oltrepassato, però, la ristretta dimensione “regionale”: *Froissart*, *The Black Knight* e la più nota (almeno a posteriori) *Serenade for Strings*. All’inizio del ’93 accade però un evento cruciale per la piccola comunità cittadina: viene infatti annunciato che il Duca di York, che molti anni dopo, nel 1910, sarebbe salito al trono con il nome di George v, avrebbe compiuto una visita ufficiale in città nel vicino mese di aprile. Il consiglio della città incarica dunque Elgar di comporre un brano ceremoniale da eseguire durante la visita nella Worcester Cathedral. Il compositore ha poco tempo e costruisce il pezzo intorno a due auto imprestiti: il movimento lento di una Sonata per violino e pianoforte composta nel 1887 e il tema di un *Andante religioso* scritto l’anno precedente. Ne nasce un brano suddiviso in tre sezioni, secondo la classica architettura ABA, destinato all’organico tipico della musica ceremoniale inglese: archi, ottoni, organo e timpani. Lo stile è piuttosto pomposo e magniloquente, come si deve a un pezzo di occasione in onore di un futuro re d’Inghilterra, ma non mancano alcune pregevoli sottigliezze di orchestrazione, in particolare nel dialogo tra archi e ottoni. La prima e l’ultima sezione espongono un malinconico motivo pastorale, tratto dalla Sonata per violino, che si trasforma però, soprattutto nel finale secondo, in un grandioso crescendo che conduce l’orchestra a una enfatica apoteosi sonora. La sezione centrale riserva invece all’organo un ruolo moderatamente concertante, ma senza che lo strumento solista assuma un ruolo tematico dominante.

La seconda arcata architettonica del concerto, quella basata sulla osmosi, sulla compresenza tra il “sacro” e il “profano”,



Guido Reni e discepoli, **Elia nel deserto visitato da un angelo**, affresco, Cappella del Santissimo Sacramento, Basilica Metropolitana, Ravenna, 1621.

si regge su due opere assai lontane tra loro, ma unite da questo carattere primario: la *Sinfonia in si minore per archi e basso continuo al Santo Sepolcro* RV 169 di Antonio Vivaldi e il cosiddetto *Karfreitagszauber* (*Incantesimo del Venerdì Santo*) tratto dal *Parsifal* di Richard Wagner. La Sinfonia di Vivaldi, insieme alla sua opera gemella, la *Sonata a 4 al Santo Sepolcro* RV 130 (i due termini, al tempo, erano intercambiabili), è un'opera dalla genesi e dalla destinazione ancora oscure. Così come è sconosciuta, per altro, la data di composizione. Il titolo lascia intendere, ovviamente, che entrambe siano in qualche modo legate con la Passione di Cristo e che quindi siano state composte in occasione della Settimana Santa. Anche l'antecedente di genere sembra facilmente individuabile: negli anni Sessanta e Settanta del Seicento era indicato con il termine “Sepolcro” un tipo di oratorio per la Settimana Santa praticato principalmente nella Cappella Imperiale di Vienna. Ma tutto lascia intendere – come sostiene Cesare Fertonani in un saggio prezioso – che questa consuetudine



fosse in uso anche in ambito veneziano. E dunque le due opere potrebbero essere state concepite come ouvertures o sinfonie di apertura di oratori andati perduti. Le due composizioni sono destinate a un organico molto sobrio costituito da due violini, viola e basso, ed entrambe sono divise in due brevi movimenti: una introduzione lenta di carattere contrappuntistico e una fuga conclusiva a due soggetti in tempo veloce. Sembra dunque chiara l'appartenenza al genere della "sonata da chiesa", anche se ridotta, proprio in ragione della destinazione liturgica, ai due soli movimenti iniziali. In entrambi i casi, però, manca la linea di sostegno armonico del basso continuo (la didascalia in partitura recita «Senza Organi e senza Cembali»), come se Vivaldi si volesse discostare dalle "seduzioni sonore" della musica strumentale profana. La scrittura della Sinfonia si tiene dunque coerentemente lontana da effetti di carattere virtuosistico: la ricerca della profondità e del tono di meditazione si svolge infatti, al contrario, sul piano della scrittura armonica. Nell'*Adagio* iniziale violini primi e violini secondi intonano, ad esempio, l'intervallo dissonante di seconda minore, mentre nell'*Allegro* conclusivo appare la figura retorico-musicale della quarta



discendente per moto cromatico, tipica formula che nella poetica degli affetti sei-settecentesca interpreta il lamento, il congedo, l'abbandono: temi espressivi assai legati alla liturgia della Passione. Assai diverso, ovviamente il caso dell'*Incantesimo del Venerdì Santo*. Mentre la meditazione musicale di Vivaldi si nutre della *pietas* di matrice cattolico-romana, Wagner, quando perviene al sentimento cristiano attraverso il gesto di purificazione del *Parsifal*, si nutre dell'affetto della “compassione”. Che è cosa ben diversa. Nella complessa cristologia wagneriana *Parsifal*, il puro folle, compie il miracolo di guarire la ferita di Amfortas e dimostra in questo modo che il sentimento della carità è l'unico in grado di purificare il mondo dalle tentazioni e dal peccato. Ma Wagner non può nascondere che le azioni del suo eroe siano guidate da una teleologia spirituale ispirata al sentimento della redenzione:

un tema che Wagner espone e varia, come un perdurante *Leitmotiv*, sin dai suoi primi drammi. Non è certo un caso, dunque, che in entrambe le pagine strumentali del *Parsifal*, il Preludio al primo atto e appunto l'*Incantesimo del Venerdì Santo* il tema del Graal assuma la conformazione tematica del cosiddetto *Amen di Dresda*, epitome della liturgia luterana e fortemente legato al percorso della redenzione. L'*Incantesimo*, che appare nel terzo atto del dramma, corrisponde, dal punto di vista narrativo, al momento in cui Parsifal viene benedetto ed eletto da Gurnemanz Re dei Cavalieri del Graal e successore di Amfortas. Dopo aver battezzato Kundry, la peccatrice, con l'acqua benedetta, Parsifal volge lo sguardo verso il deserto che finalmente rifiorisce, mentre la melodia del flauto e dell'oboe annuncia il compimento della missione redentrice e il trionfo del bene contro il peccato.

La sintesi dei tre percorsi o delle tre arcate del Concerto del Giubileo si compie nella pagina forse più complessa dell'intero programma: la Fuga a sei voci da *Das Musikalische Opfer* BWV 1079 di Johann Sebastian Bach, nella trascrizione per orchestra realizzata nel 1935 da Anton Webern. In questa pagina di miracolosa precisione e intensità strumentale appare apertamente il tema del conflitto irriducibile tra *ars vetus*, quella di Bach, ormai apparentemente desueta e *ars nova*, quella del più rigoroso e “mentale” tra gli allievi dello Schönberg Kreis. Ma a un livello inferiore, o forse superiore, di lettura entrano in relazione dialettica tra loro l'involucro strumentale e astratto del brano e la sua sotterranea dimensione retorica, filosofica e religiosa. Due profonde letture critiche dell'opera vanno in questa direzione. La prima è quella di Hans-Eberhard Dentler, uno dei più acuti musicologi del nostro tempo, che traduce il titolo dell'opus bachiano, attribuendogli dunque un esplicito significato filosofico-religioso, con l'espressione *Il Sacrificio Musicale*. La seconda interpretazione è quella di Ursula Kirkendale, illustre studiosa statunitense, secondo la quale la silloge segue invece lo schema dell'orazione retorica fissato da Quintiliano nella sua *Institutio Oratoria*. Plausibili o no che siano, le ipotesi di Dentler e Kirkendale hanno il merito di mettere in rilievo le due componenti profonde del *Musikalische Opfer*: da un lato il suo carattere retorico-filosofico, dall'altro la sua natura religiosa. Due arcate incrociate che Webern traduce nella sua inconfondibile lingua compositiva: Il “tema regio” che costituisce la base melodico-armonica dell'intero edificio della *Offerta/Sacrificio* viene scomposto tra gli strumenti dell'ensemble (flauto, oboe, corno inglese, clarinetto, clarinetto basso, fagotto, corno, tromba, trombone, timpani, arpa e archi) secondo la logica della cosiddetta *klangfarbenmelodie* (“melodia di timbri e colori”) di ascendenza schönberghiana: ma ciò che sembra produrre frammentazione e segmentazione si rivela invece come la ricostruzione di una unitarietà perfettamente coesa e omogenea.

Scrive Webern a proposito di questo lavoro:

Tutte queste fughe sono costruite sulla base di un solo tema, che muta sempre: un grosso libro di idee musicali il cui contenuto parte da una sola idea. Cosa significa tutto questo? Aspirazione alla più alta unitarietà. Tutto deriva da una entità, da quel solo tema di fuga. Tutto resta “in tema”.



gli
arti
sti



© Susanne Diesner

Hossein Pishkar

Iraniano, si aggiudica nel 2017 il prestigioso Deutscher Dirigentenpreis in un concorso internazionale organizzato in collaborazione con le principali istituzioni musicali di Colonia e la Westdeutscher Rundfunk (WDR). Nello stesso anno, vince anche l'Ernst-von-Schuch-Preis, assegnato ogni anno in seno al Dirigentenforum.

Come Direttore ospite, sale sul podio di Beethoven Orchester Bonn, Orchestra Filarmonica di Belgrado, Bremer Philharmoniker, Düsseldorfer Symphoniker, Orchestre Philharmonique de Strasbourg, Orchestre de Chambre de Lausanne, Orquesta Ciudad de Granada, Orchestra Giovanile Luigi Cherubini, NDR Radiophilharmonie, Orchestra Filarmonica del Qatar, Orchestra Filarmonica Slovena, Staatsorchester Stuttgart e WDRSinfonieorchester.

Per la Royal Danish Opera ha diretto *Carmen* di Bizet (regia di Barrie Kosky), e *Il naso* di Šostakovič (regia di Àlex Ollé), nonché *Aida* e *La clemenza di Tito*; mentre per la Staatsoper Stuttgart ha diretto *Il flauto magico* (regia di Barrie Kosky), e per Ravenna Festival *Rigoletto* (regia di Cristina Mazzavillani Muti).

Prima di trasferirsi a Düsseldorf nel 2012 per studiare direzione d'orchestra con Rüdiger Bohn alla Robert Schumann Hochschule, ha studiato composizione e pianoforte a Teheran, sua città natale.

Ha perfezionato i propri studi grazie a masterclass con Riccardo Muti, sotto la guida del quale, nel 2017 a Ravenna, ha preso parte all'Italian Opera Academy dedicata ad *Aida*, e con Sir Bernard Haitink al Lucerne Festival Orchestra nel 2016.

Ha iniziato fin da bambino a suonare musica tradizionale persiana, vincendo numerosi premi come suonatore di tar, il liuto a tastatura mobile della tradizione persiana.

Andrea Berardi



© Silvia Lelli

Pianista, organista e clavicembalista, ha compiuto gli studi musicali nei Conservatori di Ravenna, Ferrara, Bologna e Cesena, ottenendo sempre i riconoscimenti delle massime votazioni. Il desiderio di conoscere tutta la ricca storia della musica per tastiera, lo ha portato allo studio dei tre strumenti e alla comprensione delle loro reciproche influenze e compenetrazioni. Ha seguito corsi di perfezionamento strumentale tenuti da importanti maestri italiani. Ha arricchito la propria formazione diplomandosi in Musica corale.

Nel 1985 ha ricevuto dal Presidente della Repubblica Italiana il premio “Anno Europeo della Musica”, come migliore fra i diplomati in organo d’Italia in quell’anno. Nel 1986 ha vinto il Secondo premio al Concorso Internazionale “Giovani Organisti d’Europa” di Pisa.

Ha tenuto concerti in vari ambiti, suonando in Italia e in altri Paesi europei. Ha sempre affiancato all’attività solistica il lavoro con altri musicisti, ritenendolo un importante ambito artistico, praticando così, sia al piano, che all’organo e al cembalo, un vasto repertorio d’assieme, con una gran varietà di formazioni e linguaggi musicali. Ha lavorato con gruppi strumentali e orchestre, sia come solista che come continuista (Accademia Bizantina, Camerata Salzburg, Orchestra Toscanini, Cremona Antiqua), in ensemble di musica antica, con cantanti, cori e gruppi vocali.

È stato più volte invitato a tenere prime esecuzioni di brani di autori contemporanei, effettuandone le registrazioni. È dedicatario di alcuni brani per organo di compositori italiani. Ha lavorato a registrazioni discografiche ed è stato più volte membro di giuria in concorsi organistici.

È docente di Teoria, ritmica e percezione musicale al Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Ravenna.



Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

Fondata da Riccardo Muti nel 2004, ha assunto il nome di uno dei massimi compositori italiani di tutti i tempi attivo in ambito europeo per sottolineare sia una forte identità nazionale, sia una visione europea della musica e della cultura. L'Orchestra, che si pone come congiunzione tra il mondo accademico e l'attività professionale, è formata da giovani strumentisti – selezionati da una commissione costituita dalle prime parti di prestigiose orchestre europee e presieduta dallo stesso Muti – che, secondo uno spirito di continuo rinnovamento, restano in orchestra per un solo triennio.

Dalla sua fondazione, sotto la direzione di Muti, si è cimentata in un repertorio che va dal Barocco al Novecento, con concerti in Italia e nel mondo, nei principali teatri di Vienna, Parigi, Mosca, Colonia, San Pietroburgo, Madrid, Barcellona, Savonlinna, Lugano, Muscat, Manama, Abu Dhabi, Buenos Aires e Tokyo. A Salisburgo, dal 2007 al 2011, è stata protagonista di un progetto che il Festival di Pentecoste, insieme a Ravenna Festival, ha realizzato con Riccardo Muti per la riscoperta e la valorizzazione del patrimonio musicale del Settecento napoletano; nel 2015, ha poi debuttato – unica formazione italiana invitata – al più prestigioso Festival estivo, con *Ernani*, diretta sempre da Muti, come alla Sala d'Oro del Musikverein di Vienna, nel 2008, pochi mesi prima di ricevere il Premio Abbiati.

Tra le moltissime collaborazioni, può vantare quelle con artisti come Claudio Abbado, John Axelrod, James Conlon, Dennis Russell Davies, Kevin Farrell, Patrick Fournillier, Valery Gergiev, Herbie Hancock, Leonidas Kavakos, Lang Lang, Ute Lemper, Alexander Lonquich, Wayne Marshall, Kurt Masur, Anne-Sophie Mutter, Kent Nagano, Krzysztof Penderecki, Vadim Repin, Giovanni Sollima, Yuri Temirkanov e Pinchas Zukerman.

Al Ravenna Festival, dove ogni anno si rinnova la residenza estiva, ha suonato nei più importanti titoli del repertorio operistico per le diverse edizioni della Trilogia d'autunno, diretta da Nicola Paszkowski; ed è regolarmente impegnata in nuove produzioni e concerti, nonché nelle Vie dell'Amicizia.

Grazie al legame con Riccardo Muti, fin dalla prima edizione del 2015 prende parte all'Italian Opera Academy per giovani direttori e maestri collaboratori, creata dal Maestro. È stata protagonista del concerto diretto da Muti al Quirinale, in occasione del G20 della Cultura 2021. Nel giugno 2024, celebrando i vent'anni di attività, l'Orchestra è tornata a esibirsi al Musikverein di Vienna e, sempre con Muti, ha suonato nel concerto per il centenario pucciniano trasmesso in mondovisione da Lucca.

www.orchestracherubini.it

La gestione dell'Orchestra è affidata alla Fondazione Cherubini costituita dalle municipalità di Piacenza e Ravenna e da Ravenna Manifestazioni. L'attività dell'Orchestra è resa possibile grazie al sostegno del Ministero della Cultura.

direttore musicale e artistico

Riccardo Muti

segretario artistico Carla Delfrate

management orchestra Antonio De Rosa

segretario generale Marcello Natali

coordinatore delle attività orchestrali Leandro Nannini

ispettore d'orchestra Leonardo De Rosa

PIACENZA
Orchestra Giovanile Luigi Cherubini
diretta da RICCARDO MUTI RAVENNA

main sponsor

 **SIDRA**
Dredging, Marine & Environmental Solutions

<i>violini primi</i>	<i>oboï</i>
Francesca Vanoncini**	Giovanni Fergnani*
Umberto Frisoni	Orfeo Manfredi
Sofia Ceci	
Miranda Mannucci	<i>corno inglese</i>
Sara Setzu	Marta Savini
Maria Elena Castelli	
Sebastiano Reginato	<i>clarinetti</i>
Rossela Castaman	Lucia Malavasi*
Alice Di Monte	Riccardo Broggini
Joseph Long Chang	
<i>violini secondi</i>	<i>clarinetto basso</i>
Giulio Noferi*	Silvia Torri
Michelangelo Nuti	
Lucrezia Ceccarelli	<i>fagotti</i>
Elisa Catto	Alice Scacchetti*
Valeria Francia	Luna Grasselli
Nicolas Scherzoso	
Jacopo Nucci	<i>corni</i>
Lorenzo Gubbioli	Marco D'Agostino*
	Francesco Ursi
<i>viole</i>	Luca Carrano
Nicolò Costantino*	Samuele Scalise
Elena Ceccato	
Maria Taglioni	<i>trombe</i>
Carolina Paolini	Pasquale Casavola*
Lorenzo Bertero,	Simone Gargano
Federica Cardinali	Giuseppe Antonio Favata
Giampaolo Lavorata	
<i>violoncelli</i>	<i>tromboni</i>
Luigi Visco*	Silvia Martorana*
Pierluigi Rojatti	Paolo Della Greca
Sirya Marino	Fabio Tamburini
Valentina Ventura	
Gioacomo Bertolini	<i>basso tuba</i>
Estella Candido Miliopoulou	Filippo Archetti
<i>contrabbassi</i>	<i>timpani</i>
Alessandro Pizzimento*	Alberto Semeraro*
Leonardo Bozzi	
Claudio Cavallin	<i>arpa</i>
Giuseppe Albano	Agnese Contadini*
<i>flauti</i>	** spalla
Chiara Picchi*	* prima parte
Elena Bertoli	
Letizia Spaggiari	



Elisabetta Agostini

Diplomata in pianoforte e laureata in Metodologia dell'educazione musicale e didattica della vocalità all'Università di Bologna, ha approfondito tecnica e repertorio vocale contemporaneo con Liliana Poli e repertori barocchi con Patrizia Vaccari. Ha studiato direzione di coro e musica corale.

Canta come soprano in formazioni con le quali si è esibita in Italia e all'estero: Quartetto Myrcae, Gruppo Vocale H. Schütz, Coro da camera 1685, Ensemble Voces Cordis, Coro Ecce Novum, nonché in formazioni create per produzioni con Ravenna Festival, tra cui *Sancta Susanna* di Hindemith diretta da Riccardo Muti. Ha diretto il coro di voci bianche del Conservatorio "Verdi" e il coro Libere Note. Dirige il Coro di voci bianche Ludus Vocalis con il quale ha collaborato alle Trilogie d'autunno di Ravenna Festival e a stagioni d'opera di teatri di tradizione per opere di Verdi, Puccini, Leoncavallo, Bizet, Krása, Britten, Glass, Titi, Marzocchi, Rambert, Tarabella, Montalbetti, Berlioz (diretta da Claudio Abbado), nonché ai concerti delle Vie dell'amicizia.

Ha diretto all'XI Festival europeo Allegromosso con Goran Bregović e in manifestazioni presso il MIUR, in spettacoli con Cantieri di Danza Contemporanea e con il Teatro delle Albe. Ha curato progetti su dialetto romagnolo e musica con il poeta Nevio Spadoni e inciso brani corali di sue poesie musicate da Christian Ravaglioli. Ha preso parte a ricerche sulla coralità condotte da Welch dell'University College di Londra.

Come soprano solista si ricordano le esibizioni in opere di Carissimi, Cherubini, Mozart, Lully, Haydn, Schumann, Mendelssohn, Satie, Schubert.

Come direttrice e soprano solista dell'Ensemble Voces Cordis ha preso parte a produzioni contemporanee con la compagnia Lady Godiva e Ravenna Festival, tra cui *Tantum Ergo* e *Calère* di Eugenio Sideri, omaggio a Pasolini. Ha cantato in produzioni contemporanee di Ravenna Festival: *Teodora* di Montalbetti, *Interrogatorio a Maria e Dilexi* di Comitini, *Stabant matres* di Marzocchi, *Rut. Raccolti di speranza* di Acito.

È docente di Musica e direttrice del coro della Scuola Secondaria "Guido Novello".



luo
ghi
del
festi
val



Basilica Metropolitana

La Cattedrale della Resurrezione (*Anastasis*) sorge sulle fondamenta della Basilica Ursiana, fondata tra il IV e il V secolo dal vescovo Ursus, per dare una sede adeguata alle riunioni della fiorente comunità cristiana della città. La basilica, a cinque navate, già in origine era dotata del battistero ottagonale, restaurato e arricchito da decorazioni musive dopo la metà del V secolo dal vescovo Neone. Attorno al X secolo, fu poi eretto il grande campanile cilindrico e realizzata una cripta nel presbiterio, mentre l'abside, nel 1112, fu decorata da un grande mosaico realizzato da artisti bizantino-veneziani. Nel 1720, considerando le precarie condizioni dell'edificio, si decise di ricostruirlo *ex novo*, conservandone solo il presbiterio. Compromessa da un crollo la zona absidale, finirono per salvarsi solo il battistero, il campanile e le due cappelle laterali, oltre ad alcuni arredi marmorei. La nuova cattedrale, edificata su progetto dell'architetto Gian Francesco Buonamici, fu consacrata nel 1749, ma subì varie modifiche nei decenni seguenti a opera del camaldolesi Giuseppe Antonio Soratini e di Cosimo Morelli. Essa si articola internamente in tre navate scandite da pilastri, con numerosi altari laterali in cui sono collocate tele di vari artisti del XVIII e XIX secolo; al termine della navata mediana si eleva una grande cupola. Il pavimento presenta ricchi intarsi di marmi, per i quali vennero addirittura segate le colonne della antica basilica. Di particolare interesse sulla destra l'ambone in marmo di Proconneso, edificato per la antica Basilica Ursiana dall'arcivescovo Agnello (556-569), successivamente smontato e infine ricostruito nel 1913. La cappella del Sacramento nel transetto sinistro, appartenente ancora alla vecchia basilica, presenta affreschi di Guido Reni e aiuti (1620); del Reni è anche la tela sull'altare, con *Mosè e la caduta della manna* e la lunetta ad affresco, originariamente all'ingresso della cappella e successivamente trasportata al termine della navata sinistra, con *L'angelo porta ad Elia pane e vino*. La cappella del transetto destro, in cui si venera l'icona della Madonna del sudore, presenta due splendidi sarcofagi ravennati del V secolo, dell'arcivescovo Rinaldo a sinistra e di S. Barbaziano a destra. Un altro sarcofago della stessa epoca, quello di Esuperanzio, è collocato nella navata destra sotto l'altare del crocifisso.



italiafestival



programma di sala a cura di
Susavva Venturi

coordinamento editoriale e grafica
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

stampa
Elios Digital Print, Ravenna

L'editore è a disposizione degli aventi diritto
per quanto riguarda le fonti iconografiche
non individuate

sostenitori



media partner



partner tecnici



