



Omaggio a Pier Paolo Pasolini

Ensemble Zefiro





1872 | 2022

POWER IS NOTHING
WITHOUT CONTROL™

SCOPRI DI PIÙ SU PIRELLI.COM





Ensemble Zefiro

Basilica di Sant'Apollinare in Classe
11 giugno, ore 21.30



RAVENNA FESTIVAL

con il patrocinio di
Senato della Repubblica
Camera dei Deputati
Ministero della Cultura
Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale

con il sostegno di



Comune di Ravenna



con il contributo di



Comune di Cervia



Comune di Lugo

Koichi Suzuki

partner principale





RAVENNA FESTIVAL

ringrazia

Associazione Amici di Ravenna Festival

Apt Servizi Emilia Romagna

Assicoop Romagna Futura - UnipolSai Assicurazioni

Autorità di Sistema Portuale del Mare Adriatico Centro-Settentrionale

BPER Banca

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

Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna

Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna

Gruppo Hera

Gruppo Sapir

Koichi Suzuki

LA BCC - Credito Cooperativo Ravennate, Forlivese e Imolese

La Cassa di Ravenna SpA

Legacoop Romagna

Parfinco

Pirelli

PubbliSOLE

Publimedia Italia

Quick SpA

Quotidiano Nazionale

Rai Uno

Ravennanotizie.it

Reclam

Romagna Acque Società delle Fonti

Royal Caribbean Group



Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*
Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*
Chiara e Francesco Bevilacqua, *Ravenna*
Mario e Giorgia Boccaccini, *Ravenna*
Ada Bracchi, *Bologna*
Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*
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*
Paolo e Franca Fignagnani, *Bologna*
Giovanni Frezzotti, *Jesi*
Eleonora Gardini, *Ravenna*
Sofia Gardini, *Ravenna*
Stefano e Silvana Golinelli, *Bologna*
Lina e Adriano Maestri, *Ravenna*
Silvia Malagola e Paola Montanari, *Milano*
Irene Minardi, *Bagnacavallo*
Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, *Ravenna*
Gianna Pasini, *Ravenna*
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Carlo e Silvana Poverini, *Ravenna*
Paolo e Aldo Rametta, *Ravenna*
Marcella Reale e Guido Ascanelli, *Ravenna*
Grazia Ronchi, *Ravenna*
Liliana Ronuzzi Faverio, *Milano*
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*
Luca e Riccardo Vitiello, *Ravenna*
Livia Zaccagnini, *Bologna*

Presidente
Eraldo Scarano

Vice Presidenti
Leonardo Spadoni
Maria Luisa Vaccari

Consiglieri
Andrea Accardi
Paolo Fignagnani
Chiara Francesconi
Adriano Maestri
Maria Cristina Mazzavillani Muti
Irene Minardi
Giuseppe Poggiali
Thomas Tretter

Segretario
Giuseppe Rosa

Giovani e studenti

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

Aziende sostenitrici

Alma Petroli, *Ravenna*
LA BCC - Credito Cooperativo
Ravennate, Forlivese e Imolese
Ghetti - Concessionaria Fiat, Lancia,
Abarth, Alfa Romeo, Jeep, *Ravenna*
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*
Rosetti Marino, *Ravenna*
Suono Vivo, *Padova*
Terme di Punta Marina, *Ravenna*
Tozzi Green, *Ravenna*



RAVENNA FESTIVAL

Presidente onorario
Cristina Mazzavillani Muti

Direzione artistica
Franco Masotti
Angelo Nicastro

Fondazione Ravenna Manifestazioni

Soci

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

Consiglio di Amministrazione

Presidente
Michele de Pascale

Vicepresidente
Livia Zaccagnini

Consiglieri
Ernesto Giuseppe Alfieri
Chiara Marzucco
Davide Ranalli

Sovrintendente

Antonio De Rosa

Segretario generale
Marcello Natali

Responsabile amministrativo
Roberto Cimatti

Revisori dei conti
Giovanni Nonni
Alessandra Baroni
Angelo Lo Rizzo

Omaggio a Pier Paolo Pasolini

Ensemble Zefiro

Alfredo Bernardini *oboe e direzione*

Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Concerti brandeburghesi

Concerto n. 1 in fa maggiore, BWV 1046
per 2 corni, 3 oboi, fagotto, violino piccolo concertato,
archi e basso continuo

Allegro

Adagio

Allegro

Menuetto - Trio I - Polacca - Trio II

Concerto n. 6 in si bemolle maggiore, BWV 1051
per 2 viole da braccio, 2 viole da gamba, violoncello,
violone e clavicembalo

Allegro

Adagio ma non tanto

Allegro

Concerto n. 4 in sol maggiore, BWV 1049
per violino solo, 2 flauti, archi e basso continuo

Allegro

Andante

Presto

Concerto n. 5 in re maggiore, BWV 1050
per flauto traverso, violino principale, clavicembalo,
concertato e archi e basso continuo

Allegro

Affettuoso

Allegro

Concerto n. 3 in sol maggiore, BWV 1048
per 3 violini, 3 viole, 3 violoncelli e basso continuo

Allegro

Adagio

Allegro

Concerto n. 2 in fa maggiore, BWV 1047
per tromba, flauto dolce, oboe, violino concertato,
archi e basso continuo

Allegro

Andante

Allegro assai



Il giovane Pasolini
con il violino.

Ad inchiostro ancora umido

I Concerti Brandeburghesi di Bach

Intervista ad Alfredo Bernardini

È il 1989 quando, insieme a Paolo e Alberto Grazzi, Alfredo Bernardini, oboista di indiscutibili talento e formazione, dà vita a quello straordinario sodalizio artistico che prende il nome di Ensemble Zefiro, e che nel giro di pochi anni si impone all'attenzione del pubblico e della critica internazionale come una delle formazioni più autorevoli nell'interpretazione di musica antica. È a lui che chiediamo di accompagnarci nell'ascolto di uno degli indiscutibili capolavori della storia della musica di ogni tempo, i Concerti Brandeburghesi di Johann Sebastian Bach: un'opera che non è tra le prime che Zefiro ha approfondito, ma che pochi anni fa, nel 2018, ha inciso con grande successo.

Un obiettivo del nostro Ensemble Zefiro è stato fin dall'inizio di riscoprire partiture del Settecento meritevoli eppure poco conosciute, per esempio quelle di compositori come tra gli altri Jan Dismas Zelenka, Johann Friedrich Fasch, Johann Joseph Fux, Luigi Gatti, Jiří Druschtezki, ma anche di confrontarci con i capolavori e le pietre miliari del grande repertorio della stessa epoca, come la *Water Music* di Händel, i Concerti di Vivaldi oppure le Ouvertures e, appunto, i Concerti Brandeburghesi di Bach. In entrambi i casi si tratta di sfide, diverse l'una dall'altra, ma che motivano il gruppo a studiare, provare, contestualizzare, capire e soprattutto a cercare di ridare vita a tutte queste musiche come se fossero state scritte ora. Il termine "musica antica" è, infatti, per noi inappropriato, perché questa musica non è mai stata scritta per essere antica, ma piuttosto per essere fruита ad inchiostro ancora umido. E così ci piace pensare.

Proporre al pubblico in un'unica soluzione l'integrale dei Concerti Brandeburghesi è certo un'impresa coraggiosa: qual è il vostro approccio a questa opera?

È improbabile che i Concerti Brandeburghesi siano stati concepiti per essere suonati uno dopo l'altro in una stessa occasione. Non abbiamo documentazione su questo aspetto, ma già l'ordine della partitura originale di Bach, che come sesto e ultimo concerto mette quello "più piccolo", ovvero con un organico di solo due viole da braccio, due viole da gamba e basso continuo, non è un ordine logico e appropriato per un'esecuzione integrale. Per questo, ci siamo presi la libertà di cambiare l'ordine nel nostro concerto.

L'esecuzione integrale dei Brandeburghesi rimane comunque estremamente interessante e varia, perché questi sei Concerti, diversissimi tra di essi, sono uniti proprio da questa diversità.

Vi si trovano tutti gli strumenti più tipici dell'epoca barocca, alcuni anche di recente invenzione: due flauti dolci, un flauto traversiere, tre oboi, un fagotto, una tromba in fa, due corni, tutti gli strumenti ad arco, comprese due viole da gamba, il violino piccolo, le viole da braccio in un ruolo insolitamente solistico, il clavicembalo solista. Oltre a utilizzare degli strumenti antichi, ci siamo adoperati per capire alcuni aspetti della partitura, come la mescolanza di influenze degli stili italiano e francese: quello italiano caratterizzato dagli *allegri* brillanti e dagli *adagi* cantabili, quello francese caratterizzato invece da ritmi di danza, come il minuetto e la giga.

Alcuni si rifanno al modello italiano del "concerto a vari strumenti" solisti, come il Secondo Concerto, con la sua improbabile combinazione di tromba in fa (molto acuta), flauto dolce, oboe e violino accompagnati dall'orchestra d'archi. Il Quinto Concerto, poi, è praticamente il più antico concerto per tastiera solista, un genere che presto sarebbe diventato tra i più importanti nei secoli a venire - basti pensare ai concerti per pianoforte di Mozart, Beethoven, Brahms e tanti altri. Nel Primo Concerto troviamo invece la policoralità strumentale conosciuta già dalle musiche dei Gabrieli di Venezia, con un gruppo di tre oboi e fagotto che dialogano costantemente e equamente con gli archi, mentre un terzo "coro", composto dai corni, evoca i tipici richiami della caccia, ben conosciuti a inizio Settecento. Il Quarto è un veritiero concerto per violino solista e archi, ma l'aggiunta di flauti dolci in un ruolo che è per metà solistico e per metà orchestrale, lo rende unico. Le formazioni più inedite, rimaste peraltro uniche nel resto della storia, sono quelle del Terzo Concerto, dove tre gruppi, ciascuno composto da tre violini, tre viole, tre violoncelli, sono in continua conversazione; e del Sesto Concerto, con l'organico intimo già descritto e due viole da braccio con un ruolo insolitamente solistico.

Vi sono poi dettagli come le indicazioni di tempo, con il solo segno di "alla breve" per i primi movimenti di diversi Concerti, che suggeriscono tempi piuttosto rapidi.

È importante in ogni caso sottolineare che per ogni strumento solista coinvolto in questi sei Concerti, la parte da suonare è estremamente difficile e costituisce un fondamentale riferimento nel repertorio. Per questo, per eseguirli e affrontare questa "impresa" è indispensabile poter contare su una schiera di solisti fortissimi.

Perché Bach, a suo parere, riunisce in un'unica raccolta questi Concerti che, come ha appena spiegato, per la loro varietà possono quasi dirsi sperimentali?

Con i Brandenburgesi sembra che Bach abbia voluto riunire una gamma completa di possibilità timbriche e stilistiche, pur rimanendo nel genere del concerto strumentale all'italiana, tanto da far pensare a un compendio di strumentazione, contrappunto, e tanta fantasia tematica. È questa l'insuperabile

forza di Bach: una sublime maestria in tutti gli aspetti della composizione. Probabilmente il suo scopo era quello di impressionare il Margravio di Brandeburgo, musicista dilettante, al quale nel 1721 dedicò questi Concerti. È interessante rintracciare in essi alcune fonti di ispirazione, come i Concerti vivaldiani, e individuare le idee sperimentali e innovative, alcune rimaste uniche nella storia della musica, come per esempio nel Terzo e nel Sesto Concerto. Ed è curioso anche notare che per un paio di Concerti, il Primo e il Quinto, sono state rinvenute versioni precedenti a quelle della compilazione del 1721; e anche che Bach riutilizzò poi il Primo e il Terzo per due sue Cantate, nonché il Quarto arrangiandolo come Concerto per clavicembalo anziché per violino.

Da quando è iniziato il percorso dell'Ensemble Zefiro, negli ultimi trent'anni, la recezione del pubblico nei confronti del repertorio barocco e delle esecuzioni "storicamente informate" è cambiata. In che modo?

È vero, fruizione, esecuzione e diffusione della musica antica sono molto cambiate da quando abbiamo iniziato nel 1989. Il livello tecnico si è alzato molto negli anni e spesso non ha nulla da invidiare a quello delle migliori orchestre e gruppi da camera "moderni". Così, oggi la musica antica si è assicurata un posto di tutto rispetto nei cartelloni dei festival e delle stagioni più prestigiose del mondo intero, e questa pratica non viene più minimizzata come accadeva allora. Dall'altra parte, però, è un poco venuta meno quella vena sperimentale di continua ricerca che caratterizzava gli inizi di questo movimento e che ha permesso di conferire nuova luce a questa musica. C'è sempre tanto da riscoprire e ci auguriamo che i nostri allievi e discendenti mantengano vivo questo spirito curioso senza mai adagiarsi in una pratica di *routine*. È l'unico modo per rendere alcuni concerti indimenticabili e per mantenere l'emozione della musica viva per l'eternità.

a cura di Susanna Venturi



Fotogramma dal film
Accatone (1961) regia di
Pier Paolo Pasolini,
che tra i brani della colonna
sonora inserisce il secondo
movimento del Concerto
Brandeburghese n. 2 di Bach.

Concerts avec plusieurs instruments

I Brandenburgesi di Bach

di Susanna Venturi

Non si può dire con certezza cosa abbia indotto Bach a raggruppare questi concerti in un'unica raccolta e quali speranze coltivasse nel dedicarli e inviarli, il 24 marzo 1721, a Christian Ludwig margravio di Brandeburgo. È uno dei tanti misteri che avvolgono la biografia del Kantor, uno dei tanti “buchi” che gli studi attenti e pertinaci che da due secoli ne scandagliano il lascito artistico e biografico non hanno saputo colmare e, forse, non colmeranno mai. Perché se non va dimenticato che proprio attorno a Bach nasce e si sviluppa la storiografia musicale, per una singolare contraddizione le notizie e le fonti dell'epoca che lo riguardano sono poche, così come pochissimi sono i suoi scritti; per non parlare delle composizioni andate perdute e di cui ci è impossibile persino calcolare il numero.

I Brandenburgesi, originariamente riuniti dall'autore sotto il titolo di *Concerts avec plusieurs instruments* (la definizione di *brandenburgesi* fu introdotta dal musicologo tedesco Philipp Spitta nella seconda metà dell'Ottocento), si collocano al centro del periodo che Bach trascorse a Cöthen, dagli ultimi giorni del 1717 al 1723, come *Kappelmeister* presso la corte del principe Leopold von Anhalt-Köthen. Ed è facile presumere, nonostante l'incertezza della documentazione, che facessero parte di un più ampio contesto di concerti di vario genere – va detto infatti che quasi tutte le sue opere strumentali sono state scritte durante questo soggiorno: tra l'altro anche le Suites per violoncello e quelle per violino, tra cui la Sonata che prevede quel “Siciliano” che tanto impressionò Pier Paolo Pasolini; eppoi altri Concerti e le Sonate per viola da gamba e, sembra, le Suites per orchestra. Certo la ricca fioritura di musiche per orchestra da un lato e di opere per strumenti solisti dall'altro è da ricondurre all'ambiente e alle esigenze della corte in cui Bach si trova a operare. Il principe Leopold predilige la musica strumentale, è musicista egli stesso, suona il violino, la viola da gamba e il cembalo, possiede una nutrita collezione di strumenti, e dal momento del suo insediamento si preoccupa di costituire un nucleo di musicisti tale da formare, nonostante i ristretti confini del suo stato e le modeste risorse finanziarie, una vera e propria cappella musicale, che già nel 1716 (un anno prima dell'arrivo di Bach) consta di 16 elementi, in parte provenienti dalla prestigiosa cappella berlinese da poco discolta.

Così Bach, che fino a quel momento aveva scritto solo cantate, mentre la sua produzione strumentale era legata esclusivamente all'organo e al cembalo, a Cöthen, dove arriva da Weimar grazie all'intercessione di Eleonore Wilhelmine, sorella di Leopold e moglie di Ernst August di Sassonia-Weimar, viene in contatto con un vero e proprio *Collegium musicum*, di non grandi dimensioni (a esso quando occorrevano si aggiungevano altri strumentisti, o cantanti, appositamente ingaggiati) ma di alto livello qualitativo, che gli consente di dedicarsi all'esplorazione di tutte le forme strumentali mettendo in atto idee e progetti fino allora solo abbozzati. Tra l'altro, contrariamente alle precedenti esperienze, qui le sue mansioni escludono impegni di ordine liturgico così da permettergli di concentrarsi su una produzione esclusivamente profana e adatta alla vita musicale di corte, riassumibile col termine di *Hofmusik*.

I *Concerti Brandenburgesi*, che rispecchiano fedelmente il tipo di organico del *Collegium* di Cöthen e che li vennero sicuramente eseguiti, furono però, l'abbiamo detto, esplicitamente dedicati al margravio di Brandeburgo. Perché? A lungo si è pensato che il compositore avesse incontrato Christian Ludwig a Karlsbad, stazione di cure climatiche e luogo di ritrovo dell'aristocrazia germanica, ove trascorse un breve periodo, insieme ad alcuni componenti della cappella musicale, al seguito di Leopold. Oggi si crede invece che occasione di contatti furono due brevi viaggi che Bach fece a Berlino, tra il 1718 e il 1719, per occuparsi dell'ordinazione di un nuovo cembalo per la corte di Cöthen. Come suggeriscono anche i riferimenti temporali della dedica-prefazione apposta, rigorosamente in francese, all'autografo:

Monsignore, due anni fa ebbi la fortuna di suonare alla presenza di Vostra Altezza Reale, ed Ella si mostrò benevolmente interessata al piccolo talento per la musica che il Cielo mi ha donato facendomi l'onore di ordinarmi qualche mia composizione. Secondo i Suoi graziosi ordini, mi prendo la libertà di rendere i miei umilissimi servizi a Vostra Altezza Reale con questi Concerti per strumenti diversi...

La notevole biblioteca musicale che il margravio lasciò alla sua morte ne testimonia il grande interesse per la musica: opere teatrali, centinaia di concerti eppoi cantate, ouverture e sonate da camera. In quella stessa biblioteca i Concerti inviati gli da Bach furono collocati e inventariati senza però ottenere la considerazione che meritavano ed entrando a far parte di una generica raccolta di concerti «di diversi maestri»: se lì siano stati eseguiti o meno non è dato sapere e, nonostante durante tutto l'Ottocento la vulgata che voleva il genio di Bach grande quanto incompreso abbia favorito l'idea di un completo disinteresse, non è da escludere che invece il margravio li abbia affidati ai musicisti della sua orchestra. Certo, come si è detto, i Concerti vennero eseguiti a Cöthen e, forse, altrove come dimostrano le

numerose copie esistenti, comunque il manoscritto autografo rimase a lungo in ombra: solo nel 1850, in occasione del centenario della morte del compositore, venne pubblicato per i tipi dell'editore Peters di Lipsia.

L'unitarietà del ciclo sembra negata dalle profonde differenze che dividono i sei *Concerts avec plusieurs instruments*. Si può dire, anzi, che è proprio la grande varietà a fornirne il tratto unificante, poiché Bach nell'affrontare la forma del concerto ne esplora ogni possibilità, arrivando a disegnare una sorta di catalogo dimostrativo che, nella sistematicità, lascia quasi trasparire quell'intento didattico che sempre affiora nelle sue opere. Come sintetizza abilmente Alberto Basso, in queste opere

il termine "concerto" risulta dilatato; il contenuto è eterogeneo e non riconducibile ad un principio unico; le situazioni sono atipiche e l'eclettismo stilistico diventa esso stesso un modo di essere: stile italiano, gusto francese, severità tedesca, polifonia e omofonia, movenze di danza e strutture compatte e rigorosamente contrappuntistiche si alternano con disinvoltura; il numero dei movimenti non è fisso e la loro tipizzazione formale all'interno di ciascun concerto è incostante; le maniere proprie del discorso concertante si scontrano con quelle tipiche della sonata a tre; stile da chiesa e stile da camera sono equamente distribuiti; la tecnica dei cori strumentali giustapposti si alterna con quella solistica tendente a sottolineare al massimo grado l'elemento virtuosistico; e gli organici strumentali sono a bella posta variati per offrire ad ogni passo novità d'impasti timbrici.

Infatti, ognuno dei Concerti è un mondo sonoro a sé stante perché Bach non si accontenta di combinazioni timbriche tipiche o strettamente imparentate tra loro, ma si abbandona all'estro di commistioni strumentali sempre nuove che si differenziano l'una dall'altra anche sotto il profilo timbrico. Nel *Primo* utilizza la vivace mescolanza sonora di due corni da caccia, tre oboi, un fagotto e un penetrante *violino piccolo*; nel *Secondo* la luminosità della tromba piccola, la delicatezza del flauto dolce e il suono acuto dell'oboe si uniscono al soffice tappeto degli archi; e gli archi, ai quali è dedicato il *Terzo*, sono trattati con una scrittura compatta e densa e con una spiccata uniformità sonora. Nel *Quarto* e *Quinto* Bach persegue sonorità più intime, in uno il virtuosismo del violino solista si intreccia a delicatissimi flauti dolci, mentre nell'altro il clavicembalo obbligato contendere il primato allo scarno complesso d'archi; infine il *Sesto*, di nuovo un concerto per archi, offre un'ultima sorpresa: l'assenza dei violini che gli conferisce un tono oscuro. Ma raggiungendo in ogni pagina, sempre e comunque, risultati sorprendenti, inarrivabili, assoluti.



gli
arti
sti

Alfredo Bernardini

© Foppe Schut



Nato a Roma nel 1961, a vent'anni si trasferisce in Olanda per specializzarsi in oboe barocco e musica antica al Conservatorio Reale dell'Aja con, tra gli altri, Bruce Haynes e Ku Ebbinge, conseguendo nel 1987 il diploma di solista. Da allora suona regolarmente con i più prestigiosi complessi tra

i quali: Hesperion XXI, Le Concert des Nations, The Academy of Ancient Music, La Petite Bande, Das Freiburger Barockorchester, The English Concert, The Amsterdam Baroque Orchestra, il Bach Collegium Japan, Balthasar Neumann Ensemble.

Nel 1989, insieme ai fratelli Paolo ed Alberto Grazzi, fonda il complesso di fiati Zefiro.

L'attività concertistica lo ha portato in tutti i paesi d'Europa, oltreoceano, negli Stati Uniti, in Canada e in America Latina, eppoi in Cina, Corea, Giappone e in Israele. Ha partecipato a più di cinquanta registrazioni discografiche, alcune delle quali premiate con importanti riconoscimenti internazionali, come ad esempio il Cannes Classical Award 1995 per i Concerti per oboe di Vivaldi. Oltre a guidare Zefiro in formazione orchestrale, ha diretto diverse orchestre barocche in Italia, Spagna, Portogallo, Germania, Olanda, Australia nonché la European Union Baroque Orchestra in tour in Cina, Spagna e Germania.



Ensemble Zefiro

I suoi fondatori, insegnanti presso i Conservatori di Musica di Amsterdam, Salisburgo, Barcellona, Mantova, Verona, Milano, sono apprezzati solisti di famose orchestre e sono considerati tra i più validi esecutori nell'ambito della musica antica; si avvalgono inoltre della collaborazione dei migliori strumentisti in campo europeo.

Zefiro si esibisce regolarmente nei principali festival europei (Amsterdam, Aranjuez, Barcellona, Bonn, Ginevra, Graz, Helsinki, Innsbruck, Liegi, Lione, Londra, Malmö, Manchester, Milano, Monaco di Baviera, Palma di Mallorca, Parigi, Potsdam, Praga, Ravenna, Regensburg, Salisburgo, Stoccarda, Utrecht, Vienna, ecc.), nonché in tournée in Israele, Egitto, Sud America, Giappone, Canada, Corea, Stati Uniti e Nuova Zelanda, con successo di pubblico e di critica.

Si modula in tre differenti organici: ensemble da camera, gruppo di fiati (“Harmonie”) e orchestra barocca. Propone quindi una grande varietà di programmi attingendo da un ampio repertorio settecentesco: dai Concerti a 5 e per strumenti solisti di Vivaldi alle opere teatrali e musica festiva di Haendel, dalle Ouverture e Cantate di Bach alle Messe di Haydn, fino alla musica per fiati di Mozart, Beethoven e Rossini.

È stato scelto dalla televisione belga per un documentario su Vivaldi e ha al proprio attivo numerose incisioni, tra cui, per Opus111/Naïve, le Sei sonate del compositore céco Jan Dismas Zelenka (1679-1745), la musica per insieme di fiati

e i Divertimenti per fiati e archi di Mozart, quella per fiati di Beethoven, *Water Music* di Haendel e *Wassermusik* di Telemann, eppoi i Concerti per vari strumenti e i Concerti per oboe di Vivaldi. Inoltre, per Sony Music/DHM, i Concerti per oboe, per fagotto e il “Concertone” di Mozart, i Concerti dei fratelli Joan & Josep Pla e, ancora, due cd dedicati ad Haendel: *The Musick for the Royal Fireworks* e *Venus et Adonis* con sonate e cantate da camera insieme al soprano Gemma Bertagnolli.

Le registrazioni più recenti, per la rinnovata etichetta Arcana, comprendono i Concerti per fagotto di Vivaldi, le Ouvertures a doppio coro di Telemann, i Concerti veneziani per oboe; nonché il cd *Harmonie & Turcherie* per fiati e percussioni, i Concerti Brandenburghesi e le Ouverture di Bach. Alcuni cd hanno ricevuto diversi riconoscimenti e premi internazionali, tra cui il Grand Prix du Disque, il Premio Nazionale Classic Voice, l'Editor's Choice di «Gramophone», le Choc du «Monde de la Musique» de l'année 2007, il Diapason d'Or de l'année 2009, il Premio “Franco Abbiati”. Premi che fanno di Zefiro un punto di riferimento per questo repertorio nel mondo intero.

flauto traversiere

Marcello Gatti

tromba

Gabriele Cassone

flauti dolci

Lorenzo Cavasanti
Emiliano Rodolfi

oboi

Alfredo Bernardini
Paolo Grazzi
Emiliano Rodolfi

corni

Ricardo Rodriguez
Emmanuel Frankenberg

fagotto

Alberto Grazzi

violino solista

Nick Robinson

violini primi

Rossella Croce

Claudia Combs

violini secondi

Ulrike Fischer
Teresa Ceccato

viole

Danka Nikolic
Teresa Ceccato
Ulrike Fischer

viole da gamba

Alberto Rasi
Francesco Galligioni

violoncelli

Chaterine Jones
Sara Bennici
Francesco Galligioni

violone

Paolo Zuccheri

clavicembalo

Florian Birsak

luoghi del festival



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

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

Nel 1450 il ricco rivestimento marmoreo delle pareti fu asportato da Sigismondo Malatesta, al fine di reimpiegarlo nel Tempio Malatestiano di Rimini; altre spoliazioni avvennero nel 1502, a opera delle truppe francesi. Caduta in grave abbandono, la basilica fu restaurata a partire dal XVIII secolo. Nel 1723 l'accesso al presbiterio venne rinnovato, su disegno del camaldolesi Giuseppe Antonio Soratini, con l'attuale gradinata.

Tra il 1776 e il 1778, per iniziativa dell'abate Gabriele Maria Guastuzzi, furono dipinti al di sopra delle arcate i clipei con i ritratti dei vescovi ravennati, poi continuati fino all'inizio del XX secolo. Nel periodo 1897-1910, sotto la guida di Corrado Ricci, si pose mano a un radicale restauro della basilica, che portò alla riapertura delle originali finestrelle del campanile, ma anche all'arbitraria ricostruzione dell'ardica antistante la basilica.

Nonostante le varie modifiche succedutesi durante i secoli, la basilica conserva la spazialità dell'edificio originario, con la sua pianta a tre navate, spartite da una serie di arcate, che poggiano su

un'omogenea serie di colonne in marmo di Proconneso: di indubbia produzione costantinopolitana sono le eleganti basi dadiformi, ornate da semplici modanature, e i capitelli teodosiani di tipo "a farfalla", sormontati da pulvini anch'essi in marmo di Proconneso. La difformità di piano fra i resti del primitivo mosaico della navatella destra – un lacerto del quale è visibile accanto all'ingresso – e quelli della navata sinistra, fa pensare che già in origine fosse presente un dislivello fra le navate: non si sarebbe comunque attuato un innalzamento del colonnato come in altre basiliche ravennati a seguito della subsidenza. L'abside è del consueto tipo ravennate poligonale esternamente e semicircolare internamente; al termine delle navatelle sono collocati piccoli ambienti di servizio (*phastophoria*), forse su influenza siriaca.

All'epoca di Massimiano risale anche il mosaico del catino absidale, in cui l'episodio, narrato dai tre vangeli sinottici, della Trasfigurazione di Cristo sul monte Tabor costituisce il punto di partenza per una grandiosa costruzione ad alta densità allegorica, volta in primo luogo a esaltare potentemente, nella definitiva vittoria dell'ortodossia giustinianea contro l'arianesimo monofisita, la natura divina e umana del Figlio, morto e risorto e destinato a ritornare trionfante alla fine dei tempi nella *parusia*. Alla sommità del catino, in un cielo aureo striato di nuvole emergono con la sommità del corpo le due figure biancovestite di Mosè, a sinistra, ed Elia, a destra, i due misteriosi interlocutori di Cristo nel racconto evangelico. Essi sono qui rivolti verso un grande clipeo mediano, bordato da una fascia gemmata, all'interno del quale si staglia su un fondo azzurro tappezzato di stelle un'aurea croce latina, gemmata anch'essa, che presenta all'incrocio dei bracci, entro un orbicolo, il volto di Cristo. Al ruolo del Figlio dell'uomo come *principium et finis* dell'universo rimandano anche le due lettere apocalittiche *alpha* e *omega* a fianco dei bracci laterali, al pari dell'epigrafe *salus mundi* (salvezza del mondo) ai piedi della croce e, in alto, dell'acrostico ICJUC ("pesce", in realtà unione delle iniziali di *Iēsūs Christòs Theū Hyiōs Sōtēr* "Gesù Cristo, Figlio di Dio, Salvatore"). Al di sopra del clipeo la mano del Padre emerge dalle nuvole, a rappresentare la voce che nel racconto evangelico sancisce la genesi divina del Figlio.

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

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

stessa Chiesa locale, attraverso la mediazione e l'intercessione del suo pastore Apollinare.

In basso, nella zona compresa fra le cinque finestre, sono raffigurati entro nicchie ieratiche conchiglate, con tende aperte sullo sfondo, quattro successori di Apollinare, i vescovi Ecclesio, Severo, Orso e Ursicino. I due riquadri alle estremità laterali costituiscono due aggiunte posteriori, databili agli ultimi decenni del vii secolo. Entrambi presentano un ricco coronamento architettonico ad arco, dalla vivacissima cromia, con aquile sopra pilastrini laterali. La scena a sinistra, in larghissima parte frutto di integrazioni medioevali e moderne, rappresenta una scena ufficiale, con tutta probabilità il conferimento imperiale dell'autocefalia alla chiesa ravennate (Siracusa, 1 marzo 666). I due personaggi nimbati al centro sono forse da identificare nell'imperatore Costante II, dalla veste purpurea, e nell'Arcivescovo Mauro, presule di Ravenna all'epoca; i personaggi sulla sinistra corrispondono ai figli di Costante Costantino IV Pogonato, Eraclio e Tiberio, mentre sulla destra, accompagnato da rappresentanti del clero, a ricevere il rotolo con i privilegi dalle mani dell'imperatore, è Reparato, vicario, e in seguito successore, di Mauro, affiancato da altri rappresentanti del clero. La scena sul lato opposto, anch'essa ampiamente restaurata, condensa con schematica rigidità attorno a un unico altare tre immagini di sacrificio, prefiguranti il rito eucaristico, già presenti nel presbiterio di San Vitale: sulla sinistra Abele, in vesti pastorali, offre un agnello (Gn 4, 3-4), al centro Melchisedec, in abiti sacerdotali offre pane e vino (Gn 14, 18-20), mentre a destra Abramo conduce il figlio Isacco per immolarlo, fermato dall'intervento di Dio, la cui mano, sul lato opposto, emerge dalle nuvole (Gn 22, 1-18).

I mosaici dell'arco trionfale testimoniano anch'essi una pluralità di fasi decorative, qui almeno tre. Ancora al vi secolo sono databili i due angeli Michele e Gabriele ai piedi dell'arco, collocati su un suppedaneo gemmato e reggenti un labaro con inscritta l'acclamazione liturgica del *trisagion* (*Hagios, Hagios, Hagios*, "Santo, Santo, Santo"). Variamente datate fra vii e ix secolo sono le tre fasce della zona superiore. La prima è rappresentata dalle due palme, quasi interamente rifatte in età moderna, nei rinfianchi. Il registro seguente, che segue la linea dell'arco, mostra un corteo di dodici agnelli che si stagliano su un cielo aureo solcato da nuvole, uscendo da due porte gemmate di città, identificabili con Betlemme e Gerusalemme, a simboleggiare gli ebrei (*ecclesia ex circumcisione*) e i pagani (*ecclesia ex gentibus*) radunati da Cristo in un unico popolo. La zona superiore, danneggiata dai bombardamenti del 1945 e poi restaurata, mostra al centro entro un clipeo l'immagine del Redentore benedicente affiancato, in un cielo blu solcato da nuvole, dai quattro esseri alati dell'Apocalisse, qui precisati, attraverso il codice che recano, come simboli degli evangelisti Giovanni (aquila), Matteo (uomo), Marco (leone) e Luca (vitello). Ancora posteriori, attribuibili a mediocri artigiani attivi fra xi e xii secolo, sono i due riquadri alla base dell'arco, con due figure di apostoli, Matteo a sinistra e probabilmente Giovanni a destra.

La chiesa conserva una ricchissima serie di sarcofagi marmorei, in buona parte destinati ai vescovi della chiesa locale, che testimoniano l'intera evoluzione della scultura ravennate fra tardoantico ed alto medioevo. In fondo alla navata destra è collocato un sarcofago parzialmente incompiuto, databile entro la metà del v secolo, ma reimpiegato alla fine del vii secolo per il vescovo Teodoro; esso presenta

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

All'estremità della navata sinistra è collocato il ciborio proveniente dalla chiesa di Sant'Eleucadio, capolavoro assoluto della scultura a intrecci di età carolingia; al di sotto, su un altare frammentario del vi secolo ampiamente integrato, poggia un frammento di sarcofago paleocristiano di scuola romana (iv secolo). La cappella al termine della stessa navata conserva il coro ligneo cinquecentesco già in San Vitale.

Gianni Godoli



italiafestival

programma di sala a cura di
Susanna 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



Corriere Romagna

Ravennanotizie.it

setteserequi

partner tecnici



