



RAVENNA FESTIVAL 2013

Preghiere polifoniche

Da Notre Dame al Montiferru

Odhecaton

direttore

Paolo Da Col

Basilica di San Vitale
7 luglio, ore 21



Sotto l'Alto Patronato del Presidente della
Repubblica Italiana

con il patrocinio di
Senato della Repubblica
Camera dei Deputati
Presidenza del Consiglio dei Ministri
Ministero per i Beni e le Attività Culturali



Comune di Ravenna



con il contributo di



Yoko Nagae Ceschina
Koichi Suzuki
Hormoz Vasfi

partner





RAVENNA FESTIVAL RINGRAZIA

Associazione Amici di Ravenna Festival

Apt Servizi Emilia Romagna
Autorità Portuale di Ravenna
Banca Popolare di Ravenna
BH Audio
Camera di Commercio di Ravenna
Cassa dei Risparmi di Forlì e della Romagna
Cassa di Risparmio di Ravenna
CCC Consorzio Cooperative Costruzioni
Cinema City Ravenna
Circolo Amici del Teatro "Romolo Valli" - Rimini
Cmc Ravenna
Cna Ravenna
Comune di Ravenna
Comune di Russi
Confartigianato Ravenna
Confindustria Ravenna
Coop Adriatica
Cooperativa Bagnini Cervia
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
Eni
Federazione Cooperative Provincia di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Gruppo Hera
Gruppo Nettuno
Hormoz Vasfi
Itway
Koichi Suzuki
Legacoop
Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Officine Digitali
Poderi dal Nespoli
Provincia di Ravenna
Publimedia Italia
Publitalia '80
Quotidiano Nazionale
Radio Studio Delta
Rai Uno
Rai Radio Tre
Reclam
Regione Emilia Romagna
Sigma 4
Sky Classica
Start Romagna
Tecno Allarmi Sistemi
Teleromagna
Tre Civette Global Service
Tuttifrutti
Unicredit
Yoko Nagae Ceschina
Yoox.com



Antonio e Gian Luca Bandini, *Ravenna*
Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*
Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*
Mario e Giorgia Boccaccini, *Ravenna*
Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*
Margherita Cassis Faraone, *Udine*
Glaucò e Egle Cavassini, *Ravenna*
Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*
Ludovica D'Albertis Spalletti, *Ravenna*
Marisa Dalla Valle, *Milano*
Letizia De Rubertis e Giuseppe Scarano, *Ravenna*
Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*
Ada Elmi e Marta Bulgarelli, *Bologna*
Rosa Errani e Manuela Mazzavillani, *Ravenna*
Dario e Roberta Fabbri, *Ravenna*
Gioia Falck Marchi, *Firenze*
Gian Giacomo e Liliana Faverio, *Milano*
Paolo e Franca Fignagnani, *Bologna*
Domenico Francesconi e figli, *Ravenna*
Giovanni Frezzotti, *Jesi*
Idina Gardini, *Ravenna*
Stefano e Silvana Golinelli, *Bologna*
Dieter e Ingrid Häussermann, *Bietigheim-Bissingen*
Silvia Malagola e Paola Montanari, *Milano*
Franca Manetti, *Ravenna*
Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*
Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*
Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, *Ravenna*
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*
Carlo e Silvana Poverini, *Ravenna*
Paolo e Aldo Rametta, *Ravenna*
Stelio e Grazia Ronchi, *Ravenna*
Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
Angelo Rovati, *Bologna* †
Giovanni e Graziella Salami, *Lavezzola*
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*
Griele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
Paolino e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*
Maria Luisa Vaccari, *Ferrara*
Roberto e Piera Valducci, *Savignano sul Rubicone*
Gerardo Veronesi, *Bologna*
Luca e Riccardo Vitiello, *Ravenna*
Lady Netta Weinstock, *Londra*

Presidente
Gian Giacomo Faverio

Vicepresidenti
Paolo Fignagnani
Gerardo Veronesi

Comitato Direttivo
Gioia Falck Marchi
Pietro Marini
Maria Cristina Mazzavillani Muti
Giuseppe Poggiali
Eraldo Scarano
Leonardo Spadoni
Maria Luisa Vaccari

Segretario
Pino Ronchi

Aziende sostenitrici

Alma Petroli, *Ravenna*
CMC, *Ravenna*
Consorzio Cooperative Costruzioni, *Bologna*
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
FBS, *Milano*
FINAGRO - I.Pi.Ci. Group, *Milano*
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*
L.N.T., *Ravenna*
Rosetti Marino, *Ravenna*
SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*
Terme di Punta Marina, *Ravenna*
TRE - Tozzi Renewable Energy, *Ravenna*
Visual Technology, *Ravenna*



RAVENNA FESTIVAL

Direzione artistica

Cristina Mazzavillani Muti

Franco Masotti

Angelo Nicastrò

Fondazione

Ravenna Manifestazioni

Soci

Comune di Ravenna

Regione Emilia Romagna

Provincia di Ravenna

Camera di Commercio di Ravenna

Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna

Confindustria Ravenna

Confcommercio Ravenna

Confesercenti Ravenna

CNA Ravenna

Confartigianato Ravenna

Archidiocesi di Ravenna-Cervia

Fondazione Arturo Toscanini

Consiglio di Amministrazione

Presidente Fabrizio Matteucci

Vicepresidente Mario Salvagiani

Consiglieri

Ouidad Bakkali, Galliano Di Marco,

Lanfranco Gualtieri

Sovrintendente

Antonio De Rosa

Segretario generale

Marcello Natali

Responsabile amministrativo

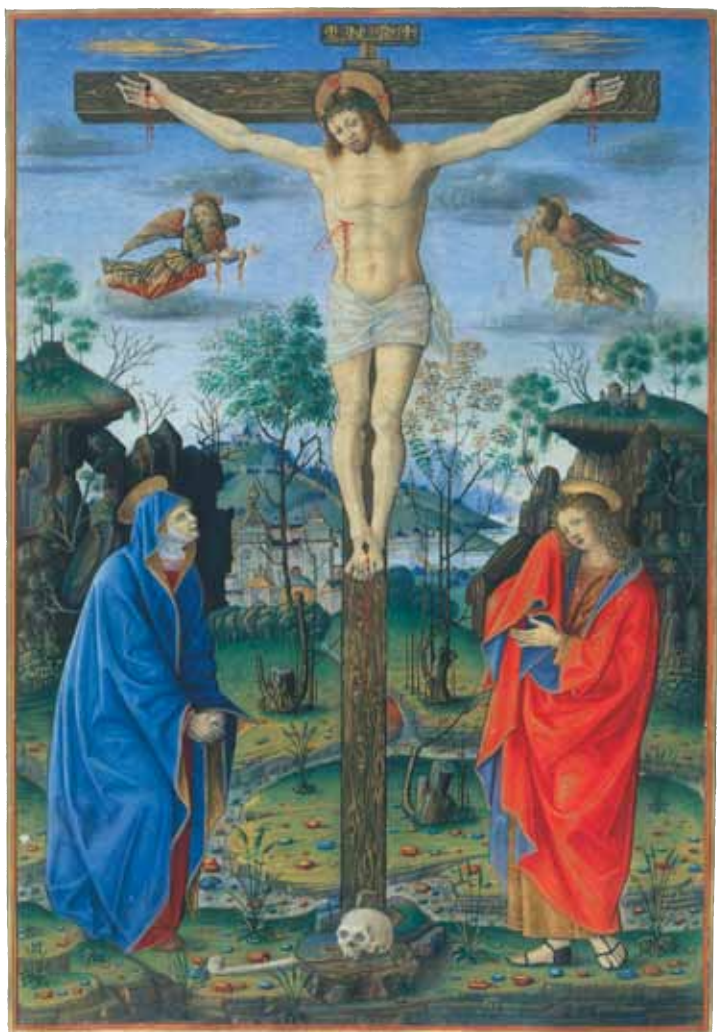
Roberto Cimatti

Revisori dei conti

Giovanni Nonni

Mario Bacigalupo

Angelo Lo Rizzo



Pagina miniata con la scena della Crocefissione dal Messale di Alessandro VI per la Messa di Natale, Biblioteca Apostolica Vaticana, Borg. lat. 425.

Pregchiere polifoniche

Da Notre Dame al Montiferru

Odhecaton

controtenori

Alessandro Carmignani

Gianluigi Ghiringhelli

Renzo Bez

tenori

Alberto Allegrezza

Fabio Furnari

Paolo Fanciullacci

Vincenzo Di Donato

bassi

Giovanni Dagnino

Davide Benetti

direzione Paolo Da Col

Su Cuncordu 'e su Rosariu di Santu Lussurgiu

Giovanni Ardu *bassu*

Mario Corona *contra*

Roberto Iriu *contraltu*

Antonio Migheli *oghe*

Pérotin

(Magister Perotinus, c. 1160 - c. 1230)

Beata viscera

su Cuncordu 'e su Rosariu

Stabat Mater

Josquin Desprez

(c. 1450/1521)

Stabat Mater, a 5

su Cuncordu 'e su Rosariu

Kyrie

Credo

Guillaume de Machaut

(c. 1300 - 1377)

Kyrie dalla Missa de Notre Dame

Gaspar van Weerbecke

(c. 1445 - post 1517)

Tenebrae factae sunt, a 4

su Cuncordu 'e su Rosariu

Miserere

Josquin Desprez

Miserere mei, Deus

su Cuncordu 'e su Rosariu

Te Deum

Preghiere polifoniche

La monodia gregoriana, che è preghiera intonata e canto della parola, è la radice comune di tutte le forme polifoniche dei canti della liturgia cristiana che nel corso dei secoli, seguendo strade diverse in luoghi diversi, sono fiorite presso la civiltà occidentale. Strade che nascono come amplificazione della monodia, come accrescimento di “decoro” e di “solennità”, e che conducono a esiti diversi. Tra questi vi sono la cosiddetta “polifonia d’arte”, che ha ricercato e creato forme e modalità sempre nuove d’espressione, e la polifonia della devozione popolare, che come il canto gregoriano elegge a valore la tradizione.

Attorno a uno dei temi centrali dell’anno liturgico, quello della Morte e Passione di Cristo, affianchiamo qui due espressioni di quei diversi percorsi, comuni nella loro radice religiosa e devozionale. I testi cantati sono spesso i medesimi, e ciò aiuterà a cogliere contenuti comuni e divergenze d’espressione. I tratti comuni sono la “gravità” di scrittura e l’intelligibilità delle parole da parte di chi ascolta (la veste musicale è concepita in modo che tutti pronuncino assieme le stesse parole nello stesso momento, affinché i fedeli possano agevolmente comprenderle); una resa espressiva del testo; una veste armonica adeguata al contesto doloroso. E si tratta di due insiemi maschili, perché, più comunemente, la liturgia affida agli uomini il canto polifonico (anche se non mancano numerose, importanti eccezioni).

Saranno queste le caratteristiche comuni, ma la forma dell’espressione sarà molto diversa, né qui si intende affermare o tentare “contaminazioni”. Affianchiamo le nostre polifonie ma le lasciamo ben distinte, piuttosto che annebbiarne l’ascolto corrompendo le une e le altre alla ricerca di suggestive combinazioni.

La prima espressione polifonica è rappresentata dai canti devozionali di Santu Lussurgiu, intonati da un *concordu*, un insieme di quattro membri della confraternita del SS. Rosario (sa Cunfraria ’e su Rosariu), che da trent’anni sono i depositari di quella tradizione essendo incaricati di cantare il *Miserere* e altri canti durante le processioni della Settimana Santa.

Le viene affiancata una scelta di polifonie antiche di autori franco-fiamminghi, che tra Due e Quattrocento dominarono il panorama della composizione polifonica in tutta Europa: a partire dal canto monodico di uno di primi polifonisti di cui ci sia noto il nome, magister Perotinus (*Beata viscera*), proporremo un frammento della prima messa polifonica completa attribuita ad un unico autore (Guillaume de Machaut); un mottetto di Gaspar van Weerbeke (cantore pontificio a Roma e alla corte degli Sforza a Milano), nel quale il trapasso (“et inclinato capite emisisti spiritum”) è sottolineato da un annullamento della polifonia, dapprima ridotta a duetto, poi ad unisono; e due mottetti di Josquin Desprez. La sua intonazione del salmo *Miserere mei, Deus* è stato paragonato dallo studioso americano Edward Lowinsky, per la sua “potenza, intensità, visione, grandezza di concezione e fervore religioso” al *Giudizio Universale* di Michelangelo.

Stabat Mater

Stabat Mater dolorósa
iuxta crucem lacrimósa,
dum pendébat Fílius.

Cuius ánimam geméntem,
contristátam et doléntem
pertransívit gládius.

O quam tristis et afflícta
fuit illa benedícta
Mater Unigéniti!

Quae moerébat et dolébat,
et tremebat, cum vidébat
nati poenas Incliti.

Quis est homo, qui non fleret,
Christi Matrem si vidéret
in tanto supplício?

Quis non posset contristári,
Piam Matrem contemplári
doléntem cum Filio?

Pro peccátis suae gentis
Jesum vidit in torméntis
et flagéllis subditum.

Vidit suum dulcem natum
moriéntem, desolátum,
dum emísit spíritum.

Eia, Mater, fons amóris,
me sentíre vim dolóris
fac, ut tecum lúgeam.

Fac, ut árdeat cor meum
in amándo Christum Deum,
ut sibi compláceam.

Virgo virginum Proeclara,
mihi iam non sis amara:
fac me tecum plangere,

Fac ut portem Christi mortem,
Passionis fac consortem
et plagas recolere.

Fac me plagis vulnerari,
fac me cruce hac inebrari,
ob amorem Filii.

Stava la Madre addolorata,
in lacrime, innanzi alla croce
durante l'agonia del figlio,

la cui anima gemente,
rattristata e dolente
era trapassata da una spada.

O quanto triste ed afflitta
era la benedetta
Madre dell'Unigenito!

Lei che gemeva e si doleva
e tremava, mentre vedeva
le pene del suo nobile figlio.

Qual è l'uomo che non piangerebbe
nel vedere la Madre del Cristo
in così grande supplizio?

Chi non si rattristerebbe
nel vedere la Madre pietosa
soffrire col Figlio?

Vede Gesù sottoposto
a flagelli e tormenti
per i peccati del suo popolo.

Vede il suo dolce figlio
morire abbandonato
mentre ha reso lo spirito.

Orsù Madre, fonte d'amore,
fai che io possa sentire
la forza del tuo dolore per piangere con te.

Fa che il mio cuore arda d'amore
per Cristo Iddio,
così da compiacerlo.

Vergine tra le vergini,
non essere aspra con me,
fammi piangere con te.

Fa che io provi la morte di Cristo,
fammi compagno della Passione
e rivivere le sue ferite.

Fa che io sia ferito delle sue piaghe,
che io sia inebriato da questa croce
per amore del figlio.

Inflammatum et accensum
per te, Virgo, sum defensum,
in die Iudicii.

Fac me cruce custodiri,
morte Christi praemuniri,
conferri gratia.

Quando corpus morietur,
fac, ut animae donetur
paradisi gloria. Amen.

Kyrie

Kyrie eleison
Christe eleison
Kyrie eleison

Credo

Credo in unum Deum Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae,
visibilium omnium et invisibilium. Et in unum Dominum Iesum
Christum, Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia
saecula. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero.
Genitum non factum consubstantialem Patri: per quem omnia facta
sunt. Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit
de coelis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine. Et homo
factus est.

Tenebrae factae sunt

Tenebrae factae sunt,
o bone Iesu,
dum te crucifixissent Iudaei.
Et circa horam nonam exclamasti voce magna:
Deus, Deus meus, ut quid dereliquisti me?
Et inclinato capite emisisti spiritus.
Cum ergo accepisses acetum
dixisti: consumatum est.

Miserere mei, Deus

[Psalmus 51 (50)]

*Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam;
et secundum multitudinem miserationum tuarum dele iniquitatem meam.*

*Miserere mei, Deus.
Amplius lava me ab iniquitate mea
et a peccato meo munda me.*

Miserere...
Quoniam iniquitatem meam ego cognosco,
et peccatum meum contra me est semper.

Le fiamme d'inferno non mi avvicinino,
per tuo tramite, o Vergine,
fai che io sia difeso nel giorno del Giudizio.

Fa che io sia custodito dalla croce
protetto dalla morte del Cristo,
riscaldato dalla grazia.

Quando il corpo morirà,
che alla mia anima sia concessa
la gloria del paradiso. Amen.

Credo in un unico Dio, Padre onnipotente, creatore del cielo e della terra,
di tutte le cose visibili e invisibili. E in un solo Signore Gesù Cristo, Figlio
unigenito di Dio. E nato dal Padre prima di tutti i secoli. Dio da Dio, luce
da luce, Dio vero da Dio vero. Generato, non creato, della stessa sostanza
del padre: per mezzo di lui tutte le cose sono state create. Per noi uomini
e per la nostra salvezza discese dal cielo. E per opera dello Spirito Santo si
è incarnato nel seno della Vergine Maria e si è fatto uomo.

Scesero le tenebre,
o buon Gesù,
quando i Giudei ti crocifissero.
E verso l'ora nona gridasti a gran voce:
Dio mio, perché mi hai abbandonato?
E chinato il capo, rendesti lo spirito.
Quando poi prendesti l'aceto,
dicesti: è compiuto.

*Pietà di me, o Dio, secondo la tua misericordia;
nella tua grande bontà cancella il mio peccato.*

Pietà di me, o Dio.

*Lavami da tutte le mie colpe,
mondami dal mio peccato.*

Pietà...

Le mie colpe io le riconosco,
il mio peccato mi sta sempre dinanzi.

Miserere...

Tibi, soli peccavi et malum coram te feci,
ut justificeris in sermonibus tuis, et vincas cum judicaris.

Miserere...

Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum,
et in peccatis concepit me mater mea.

Miserere...

Ecce enim veritatem dilexisti
incerta et occulta sapientiae tuae manifestasti mihi.

Miserere...

*Asperges me, Domine, hyssopo, et mundabor;
lavabis me, et super nivem dealbabor.*

Miserere...

Auditui meo dabis gaudium et laetitiam,
et exultabunt ossa humiliata.

Miserere...

Averte faciem tuam a peccatis meis,
et omnes iniquitates meas dele.

Miserere...

Cor mundum crea in me, Deus,
et spiritum rectum innova in visceribus meis.

Miserere...

Ne proicias me a facie tua
et spiritum sanctum tuum ne auferas a me.

Miserere...

*Redde mihi laetitiam salutaris tui
et spiritu principali confirma me.*

Miserere...

Docebo iniquos vias tuas,

Miserere...

et impii ad te convertentur.

Miserere...

Libera me de sanguinibus, Deus, Deus salutis meae,
et exultabit lingua mea iustitiam tuam.

Miserere...

*Domine labia mea aperies,
et os meum annuntiabit laudem tuam.*

Miserere...

Quoniam si voluisses sacrificium dedissem
utique holocaustis, non delectaberis.

Miserere...

Sacrificium Deo spiritus contribulatus,
cor contritum et humiliatum, Deus, non despicies.

Miserere...

*Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua Sion,
ut aedificentur muri Ierusalem.*

Miserere...

*Tunc acceptabis sacrificium iustitiae, oblationes et holocausta;
tunc imponent super altare tuum vitulos.*

Miserere...

(in corsivo le strofe cantate da su Cuncordu 'e su Rosariu)

Pietà...

Contro di Te, contro Te solo ho mancato, quello che è male ai Tuoi occhi
io l'ho fatto;
perciò sei giusto quando parli, retto nei Tuoi giudizi.

Pietà...

Ecco, io sono generato nella colpa,
concepito dagli ardori di mia madre.

Pietà...

Ma Tu vuoi la sincerità del cuore,
e nella mia notte, mi fai conoscere la sapienza.

Pietà...

*Purificami con issòpo e sarò mondato;
lavami e sarò bianco ancor più della neve.*

Pietà...

Fammi sentire letizia e gioia,
esulteranno le ossa che hai spezzato.

Pietà...

Distogli il Tuo sguardo da ogni mio peccato,
cancella tutte le mie colpe.

Pietà...

Crea in me un cuore puro, o Dio,
rinnova in me uno spirito saldo.

Pietà...

Non respingermi dalla Tua presenza
e non privarmi del Tuo santo Spirito.

Pietà...

*Rendimi la gioia di essere salvato,
e lo spirito generoso mi sostenga.*

Pietà...

Insegnerò le Tue vie agli erranti,

Pietà...

i peccatori a Te torneranno.

Pietà...

Liberami dal sangue, Dio, Dio mia salvezza,
e la mia lingua esalterà la Tua giustizia.

Pietà...

*Signore, apri le mie labbra,
e la mia bocca proclami la Tua lode.*

Pietà...

Poiché il sacrificio Tu non gradisci,
e, se io offro olocausti, non li accetti.

Pietà...

Uno spirito contrito è sacrificio a Dio,
un cuore affranto e umiliato, tu, o Dio, non disprezzerai.

Pietà...

*Nel Tuo amore fai grazia a Sion,
le mura rialza di Gerusalemme.*

Pietà...

*I sacrifici prescritti allora gradirai, l'olocausto e l'intera oblazione:
allora immoleranno vittime sul Tuo altare.*

Pietà...

Te Deum

Te Deum laudamus:
te Dominum confitemur.
Te aeternum Patrem,
omnis terra veneratur.

Tibi omnes angeli,
tibi caeli et universae potestates:
tibi Cherubim et Seraphim,
incessabili voce proclamant:
Sanctus, Sanctus, Sanctus
Dominus Deus Sabaoth.



Pagina del Lezionario di Giulio III, Biblioteca Apostolica Vaticana, Capp. Sist. 213.

Noi ti lodiamo, Dio,
ti proclamiamo Signore.
O eterno Padre,
tutta la terra ti adora.

A Te cantano tutti gli angeli
e tutte le potenze dei cieli
e i Cherubini e i Serafini,
con voce incessabile:
Santo, Santo, Santo
il Signore Dio degli eserciti.



Pagina da una raccolta di messe polifoniche e mottetti
del pontificato di Leone x, Biblioteca Apostolica
Vaticana, Capp. Sist. 26.



Su Cuncordu 'e su Rusariu di
Santu Lussurgiu, fotografia
di Giuseppe Firinu.

Per pregare, e per fare musica insieme

di Ignazio Macchiarella

La variabilità è certamente uno dei tratti rilevanti dell'espressione musicale cristiana, un elemento per molti aspetti emblematico della sostanziale duttilità della nostra religione. Nonostante la Chiesa di Roma, nel corso della sua secolare storia, abbia tentato più volte operazioni di normalizzazione, provando anche ad istituire (e ad imporre) canoni musicali comuni, di fatto, oggi come nel passato, le varie componenti sonore della liturgia, dei rituali paraliturgici, degli eventi devozionali manifestano significative diversità dal punto di vista formale, stilistico, nelle modalità esecutive, nella composizione dei gruppi degli esecutori eccetera. Per altro verso, insieme con la professione della fede (e spesso al di là di essa), la categoria "musica religiosa" è andata sviluppandosi (e continua ancor oggi) oltre i contesti culturali, veicolando così identità, istanze, bisogni culturali, visioni del mondo e via dicendo di chi (esecutori e fruitori) ad essa ha dato (e dà) vita.

Una dimostrazione di ciò viene offerta dal concerto di stasera imperniato su differenti trasposizioni in musica di alcuni dei testi più noti fra quelli connessi con il momento culmine dell'anno liturgico – la Morte e Passione di Cristo – proposte da due distinte formazioni vocali maschili a cappella. Da un lato l'ensemble Odhecaton, gruppo di musicisti professionisti, impegnati nell'esecuzione concertistica di fonti scritte antecedenti il XVII secolo della polifonia cosiddetta culta; dall'altro su Cuncordu 'e su Rosariu, un quartetto di cantori-confratelli, artigiani e operai di professione, specializzato in una pratica polifonica trasmessa oralmente che è al centro del ciclo rituale annuale e della vita sociale di Santu Lussurgiu, paese di circa duemila abitanti una trentina di chilometri a nord di Oristano. Musicisti di diversa formazione ed esperienza, dunque, che muovono dall'interpretazione di tracce musicali di differente natura, fissate dalla scrittura i primi, affidate alla memoria orale, gli altri.

Come in genere tutte le fonti scritte antiche, anche quelle considerate nel programma di stasera raffigurano un'immagine parziale della realtà musicale cui si riferivano. Spesso successive ad un particolare, "extra-ordinario" evento esecutivo di cui in qualche modo si proponevano di mantenere la memoria nel tempo, esse erano parte di un "mondo musicale" che sconosceva la nostra idea di opera (*Werk*). Legato imprescindibilmente all'*hic et nunc* della performance, tale "mondo" comprendeva

consuetudini esecutive scomparse per sempre, in cui – possiamo immaginare – molto era affidato al passaggio bocca/orecchio, al diretto rapporto fra i musicisti, e fra questi e gli ascoltatori. Raffigurando con maggiore o minore accuratezza i parametri delle altezze e durate, le tracce scritte mancano di dar conto degli aspetti qualitativi del suono – il timbro, il colore, le specificità dell’emissione, ed in genere gli elementi che entrano in gioco nell’atto esecutivo. Lungi da qualsiasi proposito di ricostruzione sonora, confrontarsi oggi con fonti storiche di questo tipo richiede delle particolari scelte interpretative intese come atti di “immaginazione storica” basati sull’analisi critica delle testimonianze, globalmente intese, di una data epoca, entro cui, eventualmente, innestare suggestioni provenienti da altre esperienze esecutive. Scelte interpretative come quelle proposte, con significativa originalità, dall’ensemble Odhecaton, formazione ben nota per l’eccellenza delle singoli voci, l’eleganza e peculiarità dell’amalgama frutto del loro combinarsi. Alla guida il maestro Paolo Da Col, il quale fonda le proprie proposte interpretative su una intensa e qualificata attività musicologica, con una viva curiosità intellettuale verso altri modi di fare e intendere la musica (e va da sé che è sua la progettazione dell’accostamento musicale proposto questa sera).

Ben altra natura, da parte loro, hanno le tracce mnemoniche alla base delle pratiche musicali trasmesse oralmente. Lungi dal costituire delle fissazioni di sequenze di suoni (o delle “partiture interiori” come supposto da alcuni studiosi), si tratta di rappresentazioni mentali condivise da una collettività, basate su reiterate esperienze di ascolto, attenenti sia a ciò che *viene fatto* durante una performance, sia a ciò che *non viene fatto* e che dunque sarà *possibile fare*. Le esecuzioni basate su questo tipo di tracce mentali, quindi, non sono mai (e non potrebbero essere dato il carattere effimero del suono) delle mere ripetizioni di sequenze di note predefinite e già realizzate: esse piuttosto vanno intese come attualizzazioni, ogni volta diverse, di saperi condivisi che acquisiscono senso e valore in virtù di articolati meccanismi di “controllo collettivo” da parte degli ascoltatori locali. Nel caso di Santu Lussurgiu la pratica polifonica trasmessa oralmente viene chiamata *canto a cuncordu* ed è storicamente connessa con le vicende del falsobordone (lo stile di armonizzazione accordale di un *cantus firmus* documentato da fonti scritte dalla fine del xv secolo ma sicuramente derivato da usi comuni nelle pratiche dell’oralità, sviluppato e proposto come fondamento dell’opera di acculturazione musicale della Chiesa post-tridentina, specialmente nell’ambito dell’attività delle confraternite laicali, istituzioni che dalla metà del Cinquecento in poi vengono fondate anche nei più piccoli centri urbani per il controllo del culto religioso). Essa viene padroneggiata da almeno un centinaio di uomini, parte dei quali organizzati in quartetti, più o meno stabili, all’interno ed all’esterno delle quattro confraternite laicali presenti nel paese. Ogni gruppo (e

ogni singolo esecutore) propone una propria interpretazione di un modello esecutivo condiviso (detto *trazu*), “firmando” intenzionalmente la propria performance attraverso scelte inerenti vari aspetti musicali (andamento delle parti, timbro, emissione vocale, dinamiche eccetera). Considerato patrimonio collettivo di tutto il paese (e non solo degli esecutori), *su cuncordu* manifesta processi di reciproca interazione fra cantori senza riferimenti esterni (ossia senza direttore, maestro ecc.). Mentre in occasioni informali chiunque sia in grado di farlo può cantare *a cuncordu*, nelle situazioni contestuali sono previsti dei dispositivi di selezione dei protagonisti, i quali, perciò, finiscono per agire in una sorta di delega comunitaria. Tali dispositivi sono ben evidenti durante la Settimana Santa, quando *su cuncordu*, alternando l'esecuzione del *Miserere* e della *Novena* (una sorta di traduzione in sardo dello *Stabat Mater*), scandisce i tempi e sacralizza gli spazi di una complessa paraliturgia articolata in più rituali giornalieri largamente partecipati della comunità. Tutti (o quasi) coloro che sanno cantare *a cuncordu* aspirano a diventare protagonisti delle varie esecuzioni contestuali: consuetudine lussurgesa vuole però che per ciascun evento rituale vi sia un solo quartetto formalmente incaricato e che l'onere/onore della scelta tocchi al priore della Confraternita (carica elettiva a durata annuale) che ha la responsabilità del singolo evento – e, certo, si può facilmente immaginare la particolare situazione di emozione/tensione in cui agisce il quartetto prescelto, sapendo che il proprio canto viene attentamente giudicato da ascoltatori partecipi delle stesse rappresentazioni mentali, fra cui anche i cantori esclusi dal rituale.

Il quartetto protagonista del concerto di stasera (Giovanni Ardu, Mario Corona, Roberto Iriu e Antonio Migheli), dal momento della sua costituzione nel 1976, ha avuto ogni anno, dai vari priori che si sono succeduti, il privilegio dell'incarico per le esecuzioni contestuali degli eventi rituali del Giovedì e Venerdì Santo, ossia *s'incravamentu* (la crocefissione) e *s'iscravamentu* (la deposizione), i momenti cruciali della rappresentazione simbolica messa in atto dalla paraliturgia, curati dalla confraternita della Madonna del Rosario, di cui protagonisti sono una statua del Cristo morto (con arti snodabili) e una della Madonna Addolorata. Un quartetto dunque che gode di una più che trentennale continuità di investimento, il cui *trazu* rappresenta per molti aspetti un paradigma della pratica esecutiva del paese (soprattutto per tanti giovani cantori), e che è apprezzato anche per il grande impegno profuso per la vita confraternale del paese.

Va detto che scenari di questo tipo, con dispositivi di selezione degli interpreti preposti ad esecuzioni contestuali, sono noti e studiati a proposito di altre pratiche polifoniche trasmesse oralmente, in Sardegna e altrove. Dispositivi che rinviano ad una dimensione concreta del fare musica dove il



Su Cuncordu 'e su Rusariu di Santu Lussurgiu durante un concerto a Linkebeek (Belgio), fotografia di Bernadette e Giancarlo Bartolomucci.

suono coincide con chi ad esso dà vita, diversamente dal nostro modo comune di intendere la musica quale combinazione di suoni spersonalizzati. Una dimensione che, come varie ricerche d'approccio antropologico dimostrano, ha (e soprattutto ha avuto in passato) notevole rilievo anche a proposito di pratiche musicali connesse con il ricorso alla scrittura – per dire: lo stesso emergere nelle fonti parigine del XII-XIII secolo del nome di un magister Perotinus entro uno scenario musicale funzionale al culto religioso, in cui operavano altri valenti polifonisti (non dei compositori nel senso moderno del termine, ma dei performer specializzati) potrebbe far pensare a processi di selezione fra varie individualità musicali.

Naturalmente la diversa natura delle tracce musicali in gioco stasera si manifesta nelle differenti strategie di combinazione sonora subito evidenti all'ascolto. Così, le fonti scritte rivelano parti vocali singolarmente caratterizzate che si intrecciano secondo principi tendenzialmente lineari-contrappuntistici dando vita a complicate “architetture di suoni” di ampia estensione temporale, con una studiata alternanza fra effetti di consonanza e dissonanza, il ricorso ad una grande (e a tratti

sorprendente) varietà di espedienti espressivi, e così via (a lungo, per accennare a un caso, si potrebbe discutere dell'efficacia dell'alternanza fra procedimenti di imitazione fra le parti e passaggi in omoritmia già solo nell'intonazione del versetto *Miserere mei Deus* nel mottetto di Josquin Desprez).

Le tracce delle polifonie lussurgesi, da parte loro, adottando un principio generale delle musiche trasmesse oralmente, fanno ricorso ad una estrema economia di mezzi, imperniata sulle sonorità di poche sovrapposizioni accordali in blocchi sonori di durata limitata, circoscritti da pause marcate, con un amalgama vocale complessivo non scindibile nelle sue componenti (le parti sono strettamente interrelate e non vengono considerate da sole) che attraverso micro-variazioni dell'emissione vocale rendono il senso generale di testi verbali in una lingua, il latino, non conosciuta dagli esecutori i quali ripetono – curandone attentamente la pronuncia – successioni di versi appresi oralmente.

Al di là degli esiti sonori, cantare in polifonia costituisce una azione coordinata in cui si mettono in gioco dei saperi sulla base di regole di comportamento condivise. In tal senso la pratica polifonica comporta dei meccanismi di esclusione (non si può cantare “spontaneamente” in polifonia e sono comunque necessari iter di apprendistato), che, tra l'altro, obbligano ciascun interprete a limitare la propria individualità (in qualsiasi tipo di polifonia un singolo performer non è libero di “fare ciò che vuole”) e lo costringono ad ascoltare gli altri per interagire con loro. Cantare in polifonia, dunque, include un principio di sacrificio di sé finalizzato ad azione comune che ha una forte valenza simbolica – e in tal senso si può considerare l'amplissima diffusione, ieri come oggi, del cantare in polifonia nelle pratiche culturali, specialmente quando chiamata in causa è la partecipazione organizzata dei fedeli.

Certo, nel caso di stasera, la situazione concertistica influenza in maniera decisiva l'espressività di entrambi i gruppi di musicisti, orientandola verso una ricercatezza estetica, una dimensione artistica “assoluta” – perché slegata da qualsiasi legame contestuale – una dimensione che storicamente rappresenta una peculiarità dell'idea di musica delle élite socio-culturali dell'Occidente (ciò che solitamente si intende con “musica classica”): ben diversa sarebbe l'intensità (ed intenzionalità) emotiva dell'interpretazione delle stesse tracce nel caso di esecuzioni inserite in contesti rituali.

Ripudiando operazioni di pseudo contaminazione “colto-popolare” (banalmente alla moda ai nostri giorni), il concerto di stasera, in definitiva, è una occasione privilegiata per cogliere nell'unicità creativa/interpretativa dei due gruppi di musicisti, nel loro proprio interagire polifonico, un modo diverso di declinare il senso della religiosità.



Odhecaton

L'ensemble Odhecaton, sin dal suo esordio nel 1998, ha ottenuto alcuni dei più prestigiosi premi discografici e il riconoscimento, da parte della critica, di aver inaugurato nel campo dell'esecuzione polifonica un nuovo atteggiamento interpretativo, che fonda sulla declamazione della parola la sua lettura mobile ed espressiva della polifonia. L'ensemble vocale deriva il suo nome da *Harmonice Musices Odhecaton*, il primo libro a stampa di musica polifonica, pubblicato a Venezia da Ottaviano Petrucci nel 1501. Il suo repertorio d'elezione è rappresentato dalla produzione musicale europea tra Quattro e Seicento. Odhecaton riunisce alcune delle più scelte voci maschili italiane specializzate nell'esecuzione della musica rinascimentale e preclassica sotto la direzione di Paolo Da Col. L'ensemble ha registrato dieci cd, dedicati rispettivamente a musiche di Gombert, Isaac, Josquin, Peñalosa, Compère, ai maestri della Picardie, ai compositori spagnoli e portoghesi attivi nel Seicento nelle isole Canarie, a Palestrina e Monteverdi. Con questi programmi Odhecaton è ospite nelle principali rassegne di tutta Europa e ha ottenuto i maggiori riconoscimenti discografici: *diapason d'or de l'année*, *5 diapason, choc* («Diapason» e «Le Monde de la Musique»), disco del mese («Amadeus» e «CD Classics»), *cd of the Year* («Goldberg»). Odhecaton ha prodotto l'*Amfiparnaso* di Orazio Vecchi, con la partecipazione dell'attore Enrico Bonavera e le scene disegnate da Lele Luzzati. Dal 2008 ha rivolto grande parte del proprio impegno interpretativo alla musica sacra di Palestrina, Gesualdo da Venosa, Claudio Monteverdi

e al repertorio contemporaneo (Sciarrino, Scelsi, Pärt, Rihm). Nell'anno 2010 Odhecaton ha conseguito due *diapason d'or* con le registrazioni *O gente brunette* e *Missa Papae Marcelli* di Palestrina; quest'ultimo cd ha ottenuto un successo unanime presso la critica. L'ultimo cd di Odhecaton, dedicato alla Missa *In illo tempore* di Claudio Monteverdi (Ricercar) e insignito dei premi *diapason d'or de l'année*, *choc* e *grand prix international de l'Académie du disque lyrique*, contiene la prima registrazione di tre mottetti inediti del compositore cremonese.



Paolo Da Col

Cantante, organista, direttore e musicologo, ha compiuto studi musicali al Conservatorio di Bologna e musicologici all'Università di Venezia, rivolgendo sin da giovanissimo i propri interessi al repertorio della musica rinascimentale e barocca. Ha fatto parte per oltre vent'anni di numerose formazioni vocali italiane, tra le quali la Cappella di San Petronio di Bologna e l'Ensemble Istitutioni Harmoniche. Dal 1998 dirige l'ensemble vocale Odhecaton, oltre a guidare altre formazioni vocali e strumentali nel repertorio barocco. È docente del Conservatorio di Trieste. Collabora con Luigi Ferdinando Tagliavini alla redazione della rivista «L'Organo», in qualità di critico musicale con il «Giornale della Musica» e con altre riviste specializzate, dirige il catalogo di musica dell'editore Arnaldo Forni di Bologna, è curatore di edizioni di musica strumentale e vocale, autore di cataloghi di fondi musicali e di saggi sulla storia della vocalità rinascimentale e preclassica. Collabora all'edizione critica delle opere di Gioachino Rossini.



Su Cuncordu 'e su Rosariu

Si è costituito nel 1976, nell'atto di accompagnare la processione della Settimana Santa di quell'anno, dopo che gli anziani cantori avevano lasciato il posto ai giovani.

I suoi quattro membri fanno parte della Confraternita del SS. Rosario, che ha sede presso la chiesa di Santa Maria degli Angeli (su Cunventu).

Lo scopo principale di su Cuncordu 'e su Rosariu è, conformemente alla tradizione di Santu Lussurgiu e nell'ambito di quanto demandato all'esercizio delle confraternite laicali, la sonorizzazione dei riti della Settimana Santa e di altri eventi paraliturgici dell'anno, e l'accompagnamento di liturgie solenni e altre cerimonie religiose. Accanto a queste pratiche tradizionali, su Cuncordu 'e su Rosariu ha svolto (e svolge) attività concertistica in Italia, in Europa e in altre parti del mondo e promuove numerose iniziative a carattere culturale per la cittadinanza di Santu Lussurgiu: concerti, convegni, collaborazioni con formazioni di estrazione popolare, jazz (in particolare con Paolo Fresu), classica, antica.

Sul coro su Cuncordu 'e su Rosariu sono stati realizzati due film documentari: nel 1988 *"Su Cuncordu", Settimana Santa a Santu Lussurgiu* di Renato Morelli e nel 2005 *Passaggi di Tempo* di Gianfranco Cabiddu.

Il repertorio vocale di Su Cuncordu 'e Su Rosario è documentato in un cd dal titolo *Sardegna, Confraternita delle Voci. Santu Lussurgiu* (con testi di Francesco Salis, registrazioni di Renato Morelli e Valter Colle, cd 2.18, Nota, 1995) e nel volume *Uno studio a più voci. Cantare a Cuncordu* (Udine, Nota, 2009), realizzato insieme all'etnomusicologo Ignazio Macchiarella, contenente un cd di registrazioni inedite.



luoghi del festival

La **basilica di San 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 Sant'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 San Michele in Africisco e Sant'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 San 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 nartece, 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 Santa 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 ottagono 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'ottagono, le gallerie si interrompono aprendosi con trifore sul presbiterio.

Le colonne della basilica, in marmo di Proconneso, poggiano 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 altomedievale.

Il pavimento dell'ottagono 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 ^{xiii} 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 San 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 deverso 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 roveto ardente di Es 3, 2-4 sembrano 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 reinterpretato 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 San 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 consorte 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, reimpiegando 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
Cristina Ghirardini

coordinamento editoriale e grafica
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

Le immagini alle pp. 6, 16, 17 sono tratte da
Liturgia in figura. Codici liturgici rinascimentali
della Biblioteca Apostolica Vaticana, a cura di
G. Morello e S. Maddalo, Roma, Edizioni De
Luca, 1995, pp. 252, 210, 193.

Le immagini alle pp. 18 e 22 sono tratte da
Uno studio a più voci. Cantare a cuncordu,
a cura di Ignazio Macchiarella, Udine, Nota,
2009, pp. 49, 19.

stampato su carta Arcoprint Extra White

stampa
Edizioni Moderna, Ravenna

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

sostenitori



media partner



in collaborazione con

