
Sant'Apollinare in Classe
Venerdì 2 luglio 1999, ore 21

**Orchestra Sinfonica
dell'Emilia Romagna
"Arturo Toscanini"**

Athestis Chorus

direttore

Patrick Fournillier

maestro del coro

Filippo Maria Bressan

pianisti

Mzia Bakhtouridze

Roberto Forno

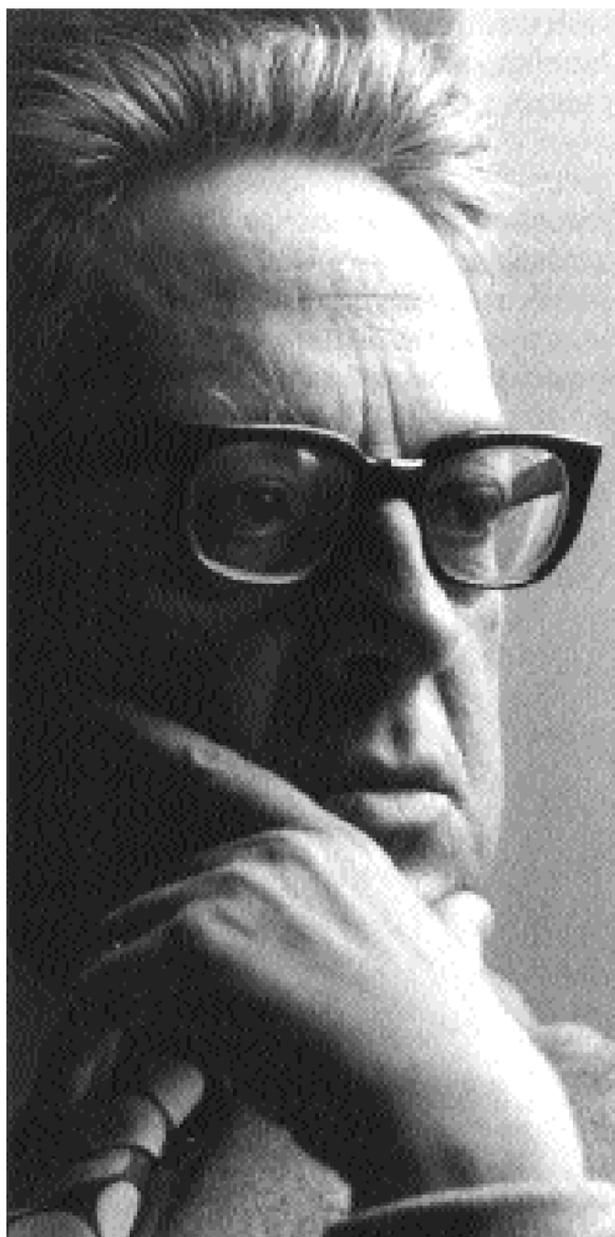
Elda Laro

Omaggio a Goffredo Petrassi

GOFFREDO PETRASSI (1904)
Invenzione concertata (Sesto Concerto)
per archi, ottoni e percussioni
Mosso (inquieto)
Energico
Adagio sostenuto
Tempo (liberamente)

Coro di morti, madrigale drammatico
per voci maschili e strumenti,
su testo di Giacomo Leopardi
(dal Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie)

IGOR STRAVINSKIJ (1882-1971)
Symphonie de psaumes
per coro e orchestra
Exaudi orationem meam, Domine
Expectans, expectavi Dominum
Alleluja. Laudate Dominum in sanctis ejus



Goffredo Petrassi

GOFFREDO PETRASSI: LIBERTÀ E RIGORE DELL'ESPRESSIONE

Inovantacinque anni di Goffredo Petrassi, nato a Zagarolo il 16 luglio del 1904, ci invitano, per la tempra eccezionale dell'uomo e per la grande statura del musicista, allo sguardo retrospettivo. Scorrendo il catalogo del compositore impressiona il lungo cammino compiuto ma, soprattutto, la coerente e progressiva evoluzione dello stile, saldamente radicata, senza sospette virate brusche, nelle vicende della musica italiana ed europea di questo secolo.

L'attenzione si sofferma sull'esordio: l'esecuzione della *Partita* per orchestra, all'Augusteo di Roma, il 2 aprile 1933. La partitura non era frutto di un musicista precoce: Petrassi aveva allora ventinove anni ed aveva iniziato gli studi musicali tardivamente. Tuttavia egli mostrava tra i giovani compositori del circolo progressista animato da Alfredo Casella talento e mano singolarmente sicuri.

Dopo il felice esordio il compositore si impone in breve tempo all'attenzione del *milieu* musicale nazionale ed internazionale con una serie di lavori sinfonico-corali quali il primo Concerto per orchestra, del 1934, il *Salmo IX*, per coro e orchestra, del 1936, il *Magnificat*, per soprano leggero, coro e orchestra, del 1939, il *Coro di morti*, per voci maschili, tre pianoforti, ottoni, contrabbasso e percussioni, del 1941.

In tutte queste opere risultano evidenti gli influssi della brillante orchestrazione di Igor Stravinskij, del severo contrappuntismo di Paul Hindemith, originalmente filtrati dalla cultura strumentale e polifonica italiana e animati da un gusto personale per la tensione ritmica.

Nascono così le menzionate partiture sinfonico-corali il cui stile neobarocco, di radice romana, si troverà in sintonia con alcune tendenze del cosiddetto neoclassicismo europeo.

Al neomadrigalismo, anch'esso perfettamente in linea con altri compositori che guardavano creativamente alla grande stagione della polifonia tardorinascimentale, appartiene la composizione del *Coro di morti*, autentica pietra miliare della musica italiana del Novecento.

La composizione, che reca il significativo sottotitolo di “madrigale drammatico”, mette in musica i trentadue endecasillabi e settenari che Giacomo Leopardi inserì nel *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* appartenente alla raccolta delle *Operette morali*. Il dialogo, profonda meditazione leopardiana sulla morte, si ispira alla figura del medico anatomico e naturalista olandese Federico Ruysch (1638-1731), noto al suo tempo per essere riuscito a mummificare i cadaveri in modo che le loro sembianze continuassero a dare l’illusione della vita.

L’architettura della composizione segue con grande efficacia le partizioni fissate dai punti fermi del testo verbale. Petrassi concepisce quattro sezioni corali che si alternano a episodi strumentali: una breve transizione strumentale separa la prima e la seconda sezione e analogamente la quarta e la quinta. Gli interludi che dividono la seconda e terza e la terza e quarta sezione del testo appaiono invece più estesi.

La gravità del testo poetico influenza evidentemente la scelta del colore cupo del coro maschile e l’originale qualità della strumentazione dominata dall’uso percussivo dei tre pianoforti, memore de *Les noces* e della *Symphonie de psaumes* di Stravinskij o dell’opera pianistica di Bartók. Le taglienti sonorità degli ottoni, amatissimi da Petrassi, e il contrabbasso si integrano con grande efficacia espressiva nell’insieme.

Con il *Coro di morti* il compositore mostra di aver raggiunto un’ormai piena maturità creativa. In questo lavoro si annuncia inoltre una svolta, soprattutto morale ed ideale, che darà frutti musicali più radicali negli anni successivi. Nel *Coro* si incrinano infatti quelle false certezze, quei toni di magniloquenza “romana” che il clima politico dell’Italia tra le due Guerre aveva indubbiamente contribuito ad alimentare. “Certezze di carta pesta” come ha avuto modo di definirle in seguito il compositore, il quale sembra affidare alla secca forza espressiva e all’altezza dell’ispirazione del *Coro di morti* il compito di allontanarle dal tragico contesto storico di quegli anni.

Partito da un’esperienza neobarocca, Petrassi tra gli anni Quaranta e Cinquanta muta il suo stile accogliendo

progressivamente, in modo libero e senza dogmatismi, la lezione di Arnold Schönberg. Inizia così un rinnovamento musicale di cui si avvertono le prime manifestazioni nel balletto *La follia di Orlando*, per orchestra, del 1943, e che proseguirà con la Cantata *Noche oscura*, per coro misto e orchestra, del 1951, con il Terzo e Quinto Concerto per orchestra, rispettivamente del 1953 e 1955. Nel 1956 l'assunzione della dodecafonia è ormai compiuta. Il compositore si rivolgerà ad essa per dare corso ad una esigenza creativa, questa sì profondamente petrassiana, di passaggio da un'espressività musicale di tipo logogenico, eloquente, ad un'espressività di pure ed astratte forme sonore. Su questa linea stilistica, che caratterizzerà la produzione strumentale del compositore negli anni Sessanta e Settanta, si colloca come tappa fondamentale proprio l'*Invenzione concertata* (Sesto Concerto), per archi, ottoni e percussioni, scritto su commissione del Terzo programma della BBC di Londra tra il 1956 e il 1957.

Nel Sesto Concerto l'uso libero della dodecafonia dà forma alla composizione. Essa si articola in tre parti racchiuse in una struttura priva di soluzioni di continuità. Anzi, a ben vedere Petrassi sembra interessato ad occultare le cesure attraverso un'abile sutura musicale. Ciò nondimeno esse sono rintracciabili nell'*Adagio sostenuto* alla mis. 129, e nel *Libero (con fantasia)* alla mis. 184. In sostanza tre movimenti di concerto, sottilmente dissimulati da un'agógica mobilissima, in particolar modo nel primo.

Ciò che colpisce in questo lavoro è la varietà e la forza dell'espressione che Petrassi coniuga con il rigore strutturale dell'invenzione. La libertà con la quale egli tratta la serie dodecafonica e le nuove forme astratte alle quali si interessa preserva il compositore dalle secche di un astrattismo che non lo riguarda. Stanno a dimostrarlo l'oscura, inquieta ambientazione iniziale del Concerto che lascia il posto ai successivi urti energetici delle masse orchestrali; la quiete contemplativa ed estatica della parte centrale; l'esplosione ritmica del finale. Una musica insomma che rinuncia alle convenzioni della retorica, muta progressivamente lessico e sintassi ma non rinuncia, come sempre nei grandi creatori, alla funzione espressiva.



Stravinskij al pianoforte, schizzo di Alexander Benois
(San Pietroburgo 1870 - Parigi 1960), Parigi, Collezione
A.Meyer.

VENI CREATOR IGOR

Igor Stravinskij compone la *Symphonie de psaumes* nel 1930. L'opera nasce dall'invito di Sergej Kusevitskij, direttore della Boston Symphony Orchestra, che intendeva celebrare il cinquantesimo anniversario di fondazione dell'Orchestra commissionando a compositori contemporanei una serie di lavori da destinare all'occasione.

La nuova *Sinfonia*, in virtù dell'altezza dell'ispirazione musicale e dei contenuti religiosi che affronta, trascende la circostanza di composizione per collocarsi, come è noto, tra le opere maggiori di Stravinskij e della musica del XX secolo. È il compositore stesso che ci ricorda con la dedica posta sulla partitura, il singolare connubio di sacro e di profano che caratterizza l'opera: "Questa sinfonia composta a gloria di DIO è dedicata alla Boston Symphony Orchestra per il cinquantenario della sua fondazione".

L'enfasi con la quale Stravinskij impone il maiuscolo al nome di Dio non è casuale. Essa è il segno di una rinnovata spiritualità del compositore che si manifesta nella prima metà degli anni Venti. Più in particolare, nel 1926, Stravinskij mette in musica *Otsche nash'* per coro a cappella, il *Pater noster* del rito ortodosso. Questa breve composizione corale, su testo slavonico e destinata alla liturgia ortodossa russa, è il primo di quei tre pezzi liturgici che il musicista rielaborerà in versione cattolico-latina nel 1949 e saranno meglio noti con il titolo di *Tre cori sacri*.

Il riavvicinamento alla pratica religiosa che il giovane Igor aveva abbandonato intorno ai diciotto anni di età ha cause complesse. Sembrano determinarlo, oltre a necessità spirituali interiori a torto sottovalutate o ritenute per lungo tempo poco autentiche, il diverso clima culturale generale e il mutamento stilistico del compositore dei primi anni Venti, tradizionalmente definito neoclassico.

Il *rappel à l'ordre* che si diffonde tra le arti dopo il 1918 alimenta la ricerca di modelli estetici da opporre all'anarchica sovversione operata dalle avanguardie del primo Novecento. Tale tendenza si incontra con ansie

religiose che identificano, in modo rassicurante, l'Essere con l'Ordine: Dio è l'ordine perduto al quale l'uomo deve tendere. Nella *Poetica della musica*, pubblicata da Stravinskij nel 1942, è piuttosto scoperto il presupposto fideistico-religioso e demiurgico-rituale che, secondo il compositore, dovrebbe regolare il gesto creativo garantendo la necessaria unità dell'opera: "il bisogno che proviamo di far prevalere l'ordine sul caos, di liberare la retta linea della nostra operazione dall'intrico dei possibili e dall'indecisione delle idee presuppone la necessità di un dogmatismo. (...) Quell'ordine, che ci permette di dogmatizzare nella materia che trattiamo, non ci induce soltanto a prendervi gusto, ma ci spinge a porre questa nostra stessa attività creatrice sotto l'egida di questo dogmatismo".

La religiosità di Stravinskij, tra gli anni Trenta e Quaranta, partecipa a questo *Zeitgeist* e coerentemente il compositore matura una netta propensione per l'universalismo cattolico che dai toni neobarocchi della *Symphonie de psaumes* giungerà fino al *dépouillement* ascetico della *Messa* del 1948. In tal senso il modernismo fauvista legato alla stagione dei "Ballets Russes" appare distante: la nuova sensibilità religiosa esibita nella *Sinfonia* mostra infatti più punti di contatto con partiture di neoclassicismo mitologico filoellenico quali *Oedipus rex* (1927) e *Apollon musagète* (1928) che con il primitivo senso del sacro dei racconti della Russia pagana. Il tramonto di quella fase stilistica e culturale sembra peraltro simbolicamente accentuato dalla morte nel 1929 di Sergej Djagilev il cui "modernismo ad ogni costo, che nascondeva la paura di non essere più all'avanguardia", come annoterà Stravinskij nelle *Croniques de ma vie*, aveva progressivamente affievolito il sodalizio tra il compositore e il grande impresario.

Il ricorso alla denominazione "Sinfonia" per un'opera religiosa basata sul testo dei Salmi non deve destare sorpresa. Il compositore già nelle *Symphonies d'instruments a vents* del 1920 aveva usato l'indicazione formale di Sinfonia non in senso classico-romantico ma decisamente preclassico.

L'idea stravinskiana è quella di un richiamo all'etimologia della parola e alle sue origini storiche

tardorinascimentali e barocche del “mettere insieme più voci”. Qualsiasi riferimento all’architettura sinfonica di Haydn o di Brahms è assente in questo lavoro. L’aver poi adottato non la versione slavonica dei Salmi, secondo il progetto iniziale, ma la versione latina della *Vulgata*, è ulteriore conferma del bisogno di universalismo che Stravinskij manifesta nel 1930 sia sul piano religioso che musicale.

Il testo dei Salmi è senza alcun dubbio il fondamento creativo dell’opera. Essa non è infatti una “sinfonia nella quale ho introdotto il canto dei Salmi”, scrive il musicista, è piuttosto, al contrario, “il canto dei Salmi che ho voluto rendere sinfonico”.

L’articolazione dell’opera in tre parti, composte in ordine inverso rispetto alla sequenza finale, scandisce le tappe di un rapporto con la divinità che passa dalla dolorosa invocazione dell’“Exaudi orationem meam, Domine” (Salmo XXXIX, 13-14), attraverso la nuova speranza dell’“Expectans, expectavi Dominum” (Salmo XL, 2-4), al giubilo dell’“Alleluja. Laudate Dominum in sanctis ejus” (Salmo CL). Questa direzione ascensionale, suggerita dalla selezione dei testi verbali, viene superbamente resa da Stravinskij attraverso un simbolismo musicale piuttosto pronunciato.

All’inizio dell’opera, la scrittura statica, ieratica, di dolente salmodia responsoriale memore della tradizione del canto cristiano, giunge ad un apice d’intensità sulle parole che evocano la schiacciante potenza dello sguardo divino: “Remitte mihi, ut refrigerer”. Il polo tonale di mi frigio, che pervade tutta la prima parte, cadenza sulla triade finale di sol che funge da dominante del polo tonale di do minore, polo d’impianto della seconda parte.

Al centro della *Sinfonia* Stravinskij colloca una doppia fuga, affidando un primo soggetto agli strumenti (in cui è ravvisabile un riferimento al soggetto dell’*Offerta musicale* di Johann Sebastian Bach) e un secondo soggetto al coro. L’intreccio polifonico si scioglie in scrittura omoritmica, “madrigalisticamente”, sulle parole che annunciano la nascita dell’uomo nuovo: “Et immisit in os meum canticum novum”. Il conflitto tra i poli in relazione di terza di do minore (primo soggetto) e

mi bemolle minore (secondo soggetto) non trova composizione nell'ambiguo accordo finale: sospensioni di speranza ("Videbunt... timebunt... sperabunt") che solo l'ultima parte della *Sinfonia* porterà a compimento.

Nella terza parte, sommesse intonazioni dell'"Alleluja" scandiscono le immagini del testo e della musica. È interessante notare che il disegno di terzine affidate ai corni e al pianoforte, simboleggia, secondo Stravinskij, la salita in cielo del carro di Elia. La drammatica ascensione lascia infine il posto ad una musica celestiale sulle parole "Laudate eum in cymbalis bene sonantibus" e la luce ormai certa di una triade di do maggiore chiude l'opera sublimando la sofferenza umana nella contemplazione di Dio.

La risonanza che ebbe la *Symphonie de psaumes*, dopo la sua prima esecuzione europea a Bruxelles il 13 dicembre 1930, fu amplissima. Tra i molti giovani musicisti sui quali l'opera esercitò profonda impressione ci fu Goffredo Petrassi, compositore cattolico, aperto alle nuove tendenze del linguaggio musicale. Tale impressione lasciò traccia, come si è visto, nelle sue musiche e perfino in un suo scritto, pubblicato su "Il Cosmopolita" il 12 aprile del 1945, dove a proposito di Stravinskij ebbe a scrivere: "Le sue creazioni fanno parte del patrimonio ineliminabile dell'umanità, le abbiamo assimilate nel nostro sangue, rappresentano le vitamine che hanno vivificato e rigenerato la circolazione sanguigna della nostra vita artistica".

Raffaele Pozzi

Goffredo Petrassi

Coro di morti

Sola nel mondo eterna, a cui si volge
Ogni creata cosa,
In te, morte, si posa
Nostra ignuda natura;
Lieta no, ma sicura
Dall'antico dolor. Profonda notte
Nella confusa mente
Il pensier grave oscura;
Alla speme, al desio, l'arido spirto
Lena mancar si sente:
Così d'affann e di temenza è sciolto,
E l'età vote e lente
Senza tedio consuma.
Vivemmo: e quel di paurosa larva,
e di sudato sogno,
A lattante fanciullo erra nell'alma
Confusa ricordanza:
Tal memoria n'avanza
Del viver nostro; ma da tema è lunge
Il rimembrar. Che fummo?
Che fu quel punto acerbo
Che di vita ebbe nome?
Cosa arcana e stupenda
Oggi è la vita al pensier nostro, e tale
Qual de' vivi al pensiero
L'ignota morte appar. Come da morte
Vivendo rifuggia, così rifugge
Dalla fiamma vitale
Nostra ignuda natura;
Lieta no ma sicura;
Però ch'esser beato
Nega ai mortali e nega a' morti il fato.

Giacomo Leopardi

Igor Stravinskij

Symphonie de Psaumes (Sinfonia di Salmi)

Exaudi orationem meam, Domine, Et deprecationem meam.

Auribus percipe lacrimas meas. Ne sileas, ne sileas.
Quoniam advena ego sum apud te et peregrinus, sicut omnes patres mei.

Remitte mihi, remitte mihi, ut refugerer prius quam abeam et amplius non ero.

Expectans expectavi Dominum, et intendit, intendit mihi.
Et exaudivit preces meas; et eduxit me de lacu miserae, et deluto faecis.

Et statuit super petram pedes meos: et direxit gressus, gressus meos.

Et immisit in os meum canticum novum, carmen Deo nostro.

Videbunt multi, videbunt et timebunt: et sperabunt, sperabunt in Domino.

Alleluia.

Laudate Dominum in sanctis Ejus.

Laudate Eum in firmamento virtutis Ejus. Laudate Dominum.

Laudate Eum in virtutibus Ejus.

Laudate Dominum in virtutibus Ejus, laudate Dominum in sanctis Ejus.

Laudate Eum secundum multitudinem magnitudinis Ejus.

Laudate Eum in sono tubae. Laudate Eum.

Alleluia.

Laudate Dominum. Laudate Eum. Laudate Dominum, laudate Eum.

Laudate Eum in timpano et choro, laudate Eum, laudate Eum.

Laudate Dominum, laudate Eum in cordis et organo;
Laudate Eum in cymbalis bene sonantibus, laudate Eum in cymbalis jubilationibus.

Laudate Dominum, laudate dominum, Laudate Eum.

Omnis, omnis spiritus laudet Dominum, omnis spiritus laudet, laudet Eum.

Alleluia. Laudate, laudate Dominum.



PATRICK FOURNILLIER

Ha iniziato la sua brillante carriera internazionale vincendo nel 1982 il Primo Premio al Concorso Internazionale di Direzione d'Orchestra di Salisburgo. Nel luglio 1986 ha l'occasione di farsi conoscere da parte del grande pubblico e della stampa internazionale sostituendo all'ultimo momento Emmanuel Krivine a Nimes nella direzione de *Il Corsaro* di Verdi.

Nel dicembre 1987 vince il Secondo Premio, la Medaglia d'Argento, il Premio per la migliore interpretazione della musica polacca, il Premio dell'Orchestra ed il Premio del Pubblico al Concorso Internazionale di Katowice in Polonia, venendo poi invitato a dirigere le orchestre polacche di Gdansk, Cracovia e Varsavia, e realizzando registrazioni per la Radio Polacca.

Dirige abitualmente l'Orchestra della Svizzera Romanda, la Filarmonica Ceca, la Chamber Orchestra of Europe, l'Orchestra del Gran Teatro del Liceu di Barcellona, la Nuova Orchestra Filarmonica di Radio-France, l'Orchestra Nazionale e l'Opéra di Lione, l'Opéra di Parigi, la Filarmonica di Varsavia, l'Orchestra Sinfonica di Praga, la Welsh National Opera, la BBC Symphony Orchestra, l'Opéra di Montecarlo, l'Orchestra Nazionale di Bordeaux-Aquitania, l'Orchestra Sinfonica di Ankara, l'English Chamber Orchestra, la Bournemouth

Symphony Orchestra e, in Italia, l'Orchestra Sinfonica Arturo Toscanini di Parma nonché le Orchestre del Teatro Comunale di Bologna e del Teatro alla Scala di Milano.

Come direttore musicale del Festival Massenet di Saint-Etienne ha diretto nel 1988 l'*Amadis* di Massenet che, registrata qualche mese più tardi con Coro e Orchestra del Teatro Nazionale dell'Opéra di Parigi, ha ottenuto l'"Orphée d'or 1990", premio della SACD per la migliore incisione di un compositore francese. Numerose le opere di Massenet dirette in seguito da Fournillier nelle successive edizioni del Festival: nel 1990, *Cléopâtre* e l'oratorio *La Vierge*; nel 1992, *Esclarmonde* ("Choc du Monde de la Musique") e *Grisélidis* ("Orphée d'or 1994"), in seguito incise per Koch International; nel 1994, *Panurge* e *Le Cid*; nel 1997, *Thaïs*.

Attualmente Direttore Musicale e Direttore Stabile dell'Ensemble-Saint-Etienne-Opéra, molto attivo sia nel repertorio lirico che in quello sinfonico, riconosciuto come uno dei maggiori specialisti della musica francese, Patrick Fournillier è una delle personalità più in vista della vita culturale del suo paese. Nel quadro delle celebrazioni del Bicentenario della Rivoluzione Francese (1789-1989) ha diretto *Novantatré*, l'opera di Antoine Duhamel tratta dal capolavoro di Victor Hugo, all'Opéra di Lione, ed il concerto di gala, con Rockwell Blake, June Anderson e l'Orchestra dell'Opéra di Parigi, per la riapertura dell'Opéra Comique-Salle Favart. Nello stesso anno è stato direttore della fortunata produzione di *Le postillon de Longjumeau* di Adolphe Adam al Grand Théâtre di Ginevra, trasmessa da venticinque canali televisivi.

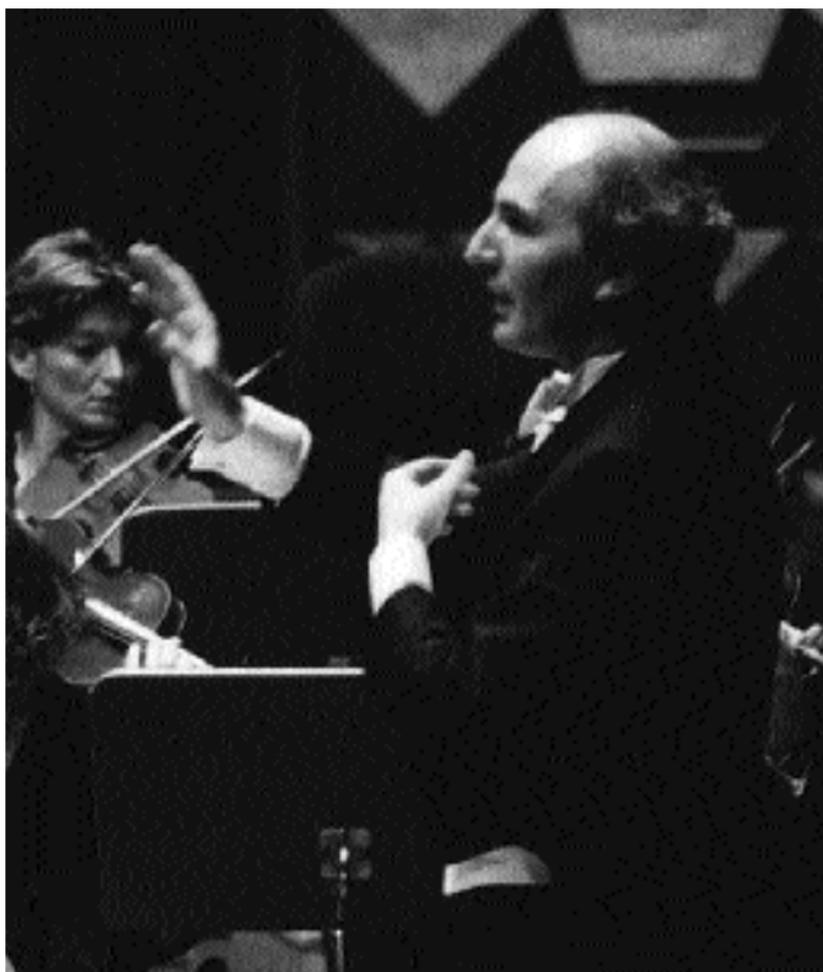
Direttore Musicale e Principale della Sinfonietta di Piccardia dal 1989 al 1992, ha inciso con essa, dal vivo all'Opéra Comique, la *Manon Lescaut* di Auber (Chant du Monde) nel 1990, e l'anno seguente, in prima mondiale, *Applausus*, una cantata inedita di Haydn (Opus 111). Nel 1991 ha diretto a Ravenna Festival *La Muette de Portici* di Auber, con i complessi artistici del Teatro Comunale di Bologna.

Nel 1992 ha diretto *Tosca* alla Fenice di Venezia ed è stato protagonista del Festival Primavera di Praga dirigendo

La Vierge di Massenet, con l'Orchestra Sinfonica ed il Coro Filarmonico di Praga. Nelle stagioni successive ha diretto in teatri come La Scala di Milano (*Faust*), l'Opéra Nazionale Gallese a Cardiff, l'Opera di Roma (*La Sonnambula* e *La Bohème*), l'Opéra di Montecarlo, l'Esplanade-Opéra di Saint-Etienne (*Carmen*, *Un ballo in maschera*, *Il barbiere di Siviglia*, *Les dialogues des carmélites* e *Otello*), il Festival di Martina Franca (*Medée*), il Teatro di San Gallo (*Don Quichotte*).

Segnaliamo, infine, fra le più importanti incisioni da lui dirette, "Arie di opere francesi" con la Filarmonica di Montecarlo e Natalie Dessay (registrazione EMI premiata con il Grand Prix du Disque) ed il recital del tenore americano Rockwell Blake con l'Orchestra Filarmonica di Montecarlo (EMI), che ha ricevuto prestigiosi riconoscimenti, tra cui il "Choc du Monde de la Musique", il "Diapason d'Oro 1993", il "10" di Répertoire, e il "Timbre de Platine di Opéra International".

Dal gennaio 1998 è il Direttore Musicale dell'Orchestra Sinfonica dell'Emilia-Romagna "Arturo Toscanini", nominato con un mandato triennale sino alla fine del 2000.



FILIPPO MARIA BRESSAN

Direttore di coro e d'orchestra, ha compiuto gli studi musicali in Italia e all'estero, completando la sua formazione a Vienna e seguendo numerosi corsi di specializzazione. Qualificatosi particolarmente nel repertorio sinfonico corale e nell'oratorio, ha diretto nelle principali sale da concerto d'Italia e d'Europa. Da diverso tempo si dedica allo studio della musicologia e della prassi esecutiva della musica antica, collaborando con musicisti e complessi specializzati nel settore.

Ha fondato e dirige l'Athestis Chorus e l'Academia de li Musici, complessi impegnati nella rivalutazione della musica barocca, avvalendosi dei testi autentici e di strumenti d'epoca. Con i diversi gruppi corali da lui diretti ha vinto quattro primi premi e due secondi premi

in concorsi nazionali e internazionali (Arezzo, Gorizia, Guastalla, Vittorio Veneto, Treviso), nonché il Premio speciale della critica musicale a Gorizia nel 1994.

Ha recentemente registrato per Rai-Radio 3 la prima esecuzione assoluta del *Requiem* di Benedetto Marcello e la *Messa Concertata* di Francesco Cavalli.



ORCHESTRA SINFONICA DELL'EMILIA-ROMAGNA “ARTURO TOSCANINI”

L'Orchestra Sinfonica dell'Emilia-Romagna “Arturo Toscanini”, il principale strumento di produzione musicale della Fondazione Arturo Toscanini, è stata fondata nel 1975 come Orchestra Stabile dell'Emilia-Romagna ed ha assunto l'attuale denominazione nel febbraio 1982, in occasione del 25° anniversario della morte del grande direttore d'orchestra. L'Orchestra Sinfonica “Arturo Toscanini”, conta su di un organico di circa 100 musicisti ed esegue annualmente una media di 180 concerti.

Nella sua ormai più che ventennale attività l'Orchestra si è avvalsa di Direttori Musicali di grande prestigio quali Piero Bellugi (1980/81), Gunter Neuhold (1982/85), Vladimir Delman (1986/88), Hubert Soudant (1988/91), Gianandrea Gavazzeni (1992/96) ed ha ospitato direttori quali Rudolf Barshaj, Frans Bruggen, Riccardo Chailly, Massimo De Bernart, Mark Elder, Patrick Fournillier, Romano Gandolfi, Hans Graf, Gustav Kuhn, Carl Melles, Daniel Oren, Krzysztof Penderecki, Peter Schneider. Numerosi i celebri solisti che si sono esibiti con essa, sia cantanti (tra cui Luciano Pavarotti, Plácido Domingo, José Carreras, Renato Bruson, June Anderson, Barbara Hendricks, Cecilia Gasdia, Mirella

Freni, Renata Scotto e Christa Ludwig) che strumentisti (quali Lazar Berman, Krystian Zimerman, Louis Lortie, Uto Ughi, Nikita Magaloff, Boris Petrushansky, Mario Brunello, Alexander Lonquich, Shlomo Mintz, Bruno Canino, Jorg Demus, Severino Gazzelloni, Sabine Meyer e Ornette Coleman).

L'Orchestra partecipa alle più importanti manifestazioni musicali italiane e straniere: è stata infatti invitata ad esibirsi alla Biennale Musica di Venezia, al Festival Settembre Musica di Torino, al Bologna Festival, al Ravenna Festival, al Festival Wien Modern. Ha inoltre tenuto concerti nelle più importanti città d'Europa e degli Stati Uniti (Parigi, Vienna, Berlino, Lipsia, Dresda, Madrid, Mosca, San Pietroburgo, Atene, Bucarest, Copenhagen, New York, Boston).

Oltre ad eseguire grandissima parte del repertorio classico, l'Orchestra Toscanini è impegnata in un'intensa attività di esecuzione e promozione della musica contemporanea italiana ed internazionale, sia attraverso collaborazioni con le maggiori case editrici e le più prestigiose istituzioni musicali, sia commissionando nuove opere tanto a grandi compositori (Corgi, Berio, Castiglioni, Donatoni, Fedele, Glass, Guarnieri, Sciarrino, Harvey, Vacchi, Xenakis), quanto a giovani di sicuro talento.

Intensa e qualificata è anche l'attività discografica dell'Orchestra, svolta per case musicali quali Decca, Ricordi, Fonit Cetra, Ermitage, che comprende, tra le altre, incisioni di Mahler, Bruckner, Schubert, Verdi, Wagner, Corgi, opere di autori contemporanei (Harvey, Guarnieri e Castiglioni) e di autori del primo Novecento italiano (Tommasini, Casella, Malipiero e Pedrotti).

L'Orchestra Sinfonica dell'Emilia-Romagna "Arturo Toscanini", che svolge anche un'intensa attività radiofonica e televisiva (l'ultima esibizione in mondovisione è quella di Bologna, nel settembre 1997, alla presenza di Papa Giovanni Paolo II), ha vinto due Premi Abbiati, il più prestigioso riconoscimento musicale italiano: uno nel 1986 per la commissione a Giacomo Manzoni del brano *Dedica*, l'altro nel 1992 per il suo Festival Internazionale di Musica Contemporanea.



ATHESTIS CHORUS

L'Athestis Corus è un gruppo corale formato da cantori professionisti costantemente selezionati in base al repertorio da eseguire e si presenta sia in formazione barocca, che in formazione ampia, adatta all'esecuzione di musica sinfonico-corale. La versatilità del gruppo, la vastità del repertorio, il rapporto con orchestre prestigiose (dall'Orchestra Sinfonica della Rai alla Filarmonica della Scala, dalla Scottish Chamber Orchestra, ai Virtuosi Italiani....) hanno portato a collaborazioni con musicisti e direttori quali Carlo Maria Giulini, Eliahu Inbal, Rudolf Barshai, Isaac Karabtchevsky, Peter Maag, Umberto Benedetti Michelangeli, Roberto Abbado, Antonio Ballista, Rudolf Buchbinder e altri, per l'esecuzione di opere classiche, romantiche e contemporanee.

Nel settore della musica antica il Coro ha collaborato, tra l'altro, con la Wiener Akademie, l'Accademia Bizantina, Ottavio Dantone, Fabio Biondi ed in particolare con l'Academia de li Musici, con la quale costituisce l'unica formazione italiana vocale e strumentale stabile di ampie dimensioni, diretta esclusivamente da Filippo Maria Bressan per l'esecuzione di oratori, cantate, messe di Bach, Haendel, Vivaldi e altri compositori loro contemporanei, secondo la prassi esecutiva dell'epoca.

L'Athestis Corus si è esibito nelle principali sedi concertistiche italiane ed europee: particolarmente significativi sono stati i due concerti trasmessi in

mondovisione da Piazza San Pietro in Vaticano (1997) e da Assisi (1998) con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, l'esecuzione dell' *Oratorio di Natale* a Vienna con la Wiener Akademie e della *Passione secondo Giovanni* all'Accademia di S. Cecilia.

Con il suo ampio repertorio, comprendente anche opere in prima esecuzione moderna e in prima assoluta, ha registrato per la Rai, le radiotelevisioni austriaca, francese e slovena ed ha inciso per Arts, Emi, Fonit Cetra, Tactus, Virgin Classics e Chandos.

**ORCHESTRA SINFONICA DELL'EMILIA-ROMAGNA
"ARTURO TOSCANINI"**

violini primi

Elisabetta Garetti*
Gianni Covezzi
Valentina Violante
Clara Baldrati
Alberto Bramani
Marco Bronzi
Giancarlo Catelli
Maurizio Daffunchio
Julia Geller
Mario Mauro
Luca Talignani
Jasenka Tomic

violini secondi

Laurentiu Vatavu*
Erio Reverberi
Giuseppe Tripodi
Massimo Arcieri
Cellina Codaglio
Sabrina Fontana
Carlo Perucchetti
Claudia Piccinini
Vanna Rossi
Franco Tomasi

viola

Luciano Cavalli*
Carmen Condur
Sara Serepis
Diego Spagnoli
Fabio Verdelli
Daniele Zironi

violoncelli

Diana Cabanescu*
Vincenzo Fossanova
Micaela Milone
Donato Colaci
Filippo Zampa
Gabriele Zoffoli

contrabbassi

Lamberto Montagnin*
Agide Bandini
Luigi Giannoni
Giuliano Nidi
Fabio Torrembini

flauti/ottavino

Sandu Nagy*
Donatella Toni
Chiara Piccinelli
Claudia Burlenghi
Andrea Oman

oboi/corno inglese

Fabrizio Oriani*
Daniele Scanziani
Ezio Rizzon
Alessandro Burlenghi
Massimo Parcianello

fagotti/controfagotti

Luca Reverberi*
Elio Galeazzi
Luigi Sabanelli
Roberto Carra

corni

Giuseppe Affilastro*
Giorgio Nevi
Ettore Contavalli
Massimo Mondaini
Angelo Borroni

trombe

Claudio Regi Canali*
Marco Pierobon
Matteo Beschi
Pier Giorgio Ricci
Massimiliano Lombini

tromboni/bassotuba

Graziano Capuzzi*
Gianmauro Prina
Antonio Martelli
Davide Borgonovi

timpani

Paolo Mantelli*

percussioni

Adelmo Mafezzoni*
Danilo Grassi
Athos Bovi
Filippo Lattanzi

arpa

Rosanna Valesi*

pianoforti

Mzia Bakhtouridze
Roberto Forno
Elda Laro

* *prime parti*

ATHESTIS CHORUS

soprani

Cristina Baggio
Cristiana Bertoldo
Rossana Bertolo
Elena Bertuzzi
Federica Bonato
Maria Chierigato
Alessandra De Negri
Micaela Didoné
Nadia Engheben
Grazia Ferrarese
Monica Furlani
Barbara Lui
Cristina Nadal
Annalisa Osti
Rita Pedretti
Floriana Pezzolo
Giulia Quaini
Maricla Rossi
Anna Simboli
Cecilia Varotto
Barbara Zanichelli

contralti

Rossella Bottacin
Roberta Buzzolani
Maura Capuzzo
Francesca Da Ros
Barbara Fortin
Tiziana Landriani
Eva Mabellini
Luisa Mauro
Kleva Metolli
Francesca Poropat
Paola Reggiani
Silvia Santi
Laura Scavazza
Paola Seno
Alessia Turchetti
Cristina Velo
Maria Weiss
Martina Zanaga

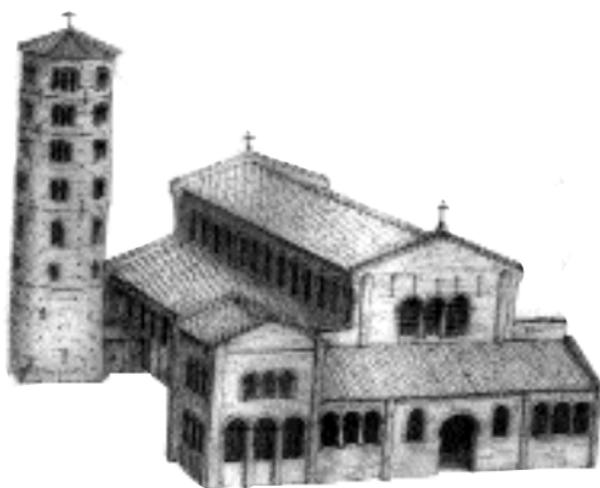
tenori

Romano Adami
Alessandro Bellanova
Nicola Bellinazzo
Giovanni Caccamo
Massimo Cagnin
Marco Cavagnis
Fabrizio Da Ros
Mirco Dalla Valle
Andrea Faidutti
Davide Galassi
Carlo Mattiazzo
Dario Meneghetti
Enrico Paro
Massimiliano Pascucci
Michelangelo Pellegrino
Diederik Rooker
Maurizio Sciuto
Davide Siega
Loris Triscomia

bassi

Matteo Bellotto
Davide Benetti
Fabio Bonavita
Agostino Bortot
Alessandro Cortese
Luca Fantin
Lorenzo Fattambrini
Devis Fugolo
Mario Livraghi
Luca Pitteri
Marco Radaelli
Abramo Rosalen
Marco Scavazza
Silvio Segantini
Renzo Spada
Walter Testolin
Kosuke Tsuji
Massimo Vasconi
Ioannis Vassilakis
Salvo Vitale
Virgilio Zampieri

IL LUOGO



sant'apollinare in classe

SANT'APOLLINARE IN CLASSE

La basilica sorge al di sopra di una vasta area cimiteriale 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 ed attuata grazie all'intervento di Giuliano *Argentarius*, probabilmente un ricco banchiere privato, principale artefice anche di S.Vitale e S.Michele in Africisco. I lavori in realtà dovettero procedere di fatto solo durante l'episcopato di Vittore, e precisamente dopo la conquista giustiniana (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 S.Pietro a Roma e attestata a Ravenna anche in S.Apollinare Nuovo: essa consiste di un corridoio curvilineo lungo il giro dell'abside, al centro del quale si apre ad occidente una stretta cella, all'interno della quale, 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 del 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, ad 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 camaldolese 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 secolo. Nel 1897 e il 1910 sotto la guida di Corrado Ricci si pose mano ad 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 livello fra i resti del primitivo mosaico delle navatelle, un lacerto del quale è visibile in uno scavo a destra dell'ingresso, e quelli della navata centrale, fa pensare che in origine le navate minori fossero ad un livello più basso rispetto alla maggiore, sita allo stesso livello attuale: non si sarebbe verificato, dunque, l'innalzamento del colonnato come nelle altre basiliche ravennati. 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 siriana.

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 ad esaltare potentemente, nella definitiva vittoria dell'ortodossia giustiniana contro l'arianesimo monofisita, la natura divina e umana del Figlio, morto e risorto e destinato a ritornare trionfante alla fine dei tempi. 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 IXΘYC ("pesce", in realtà unione delle iniziali di *Iêsous Christòs Theòs Hyiòs Sòtèr* "Gesù Cristo, Figlio di Dio, Salvatore"). Al di sopra del clipeo la mano del Padre si protende dalle nuvole, a rappresentare la voce che nel racconto evangelico sancisce la genesi divina del Figlio.

Ai piedi del clipeo si diparte un grande prato, disseminato di rocce, alberelli ed uccelli vari, ad evocare, oltre che il Tabor del racconto evangelico, uno scenario paradisiaco; sulla sommità sono collocati tre agnelli, uno 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.

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 Apollenaris*, come recita l'epigrafe, vestito della casula sacerdotale e affiancato da due serie di dodici agnelli, 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 ad unire inscindibilmente 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 conchigliate, 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 pilastri 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 nimbatì 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 ad un unico altare tre immagini di sacrificio, prefiguranti il rito eucaristico, già presenti nel presbiterio di S. 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 rin fianchi. Il registro seguente, non interrotto dall'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 stilisticamente 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 cd. 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 S. 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 ad 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 ad 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 sepolcreto sottostante la basilica, si può vedere addossato alla facciata il cd. 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 cd. 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 agnelli adoranti una croce mediana. Il seguente sarcofago con agnelli e ghirlanda d'alloro presenta un coperchio eterogeneo databile al VI secolo, mentre difficilmente precisabile è l'epoca di esecuzione della figurazione frontale della cassa, in cui la tradizionale iconografia ravennate della coppia di agnelli a lato di una corona è riproposta in forma pretenziosa ma gofissima; quanto alle figurazioni ornamentali dei fianchi, rimandano sicuramente ad 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 S.Eleucadio, capolavoro assoluto della scultura ad 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 S.Vitale.

Gianni Godoli

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



Presidente

Marilena Barilla

Vice Presidenti

Roberto Bertazzoni

Lord Arnold Weinstock

Comitato Direttivo

Domenico Francesconi

Giuseppe Gazzoni Frascara

Gioia Marchi

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Segretario

Pino Ronchi

Nerio e Stefania Alessandri, *Forlì*

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*

Marilena Barilla, *Parma*

Paolo Bedei, *Ravenna*

Arnaldo e Jeannette Benini, *Zurigo*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,

Parma

Riccardo e Sciaké Bonadeo, *Milano*

Michele e Maddalena Bonaiuti, *Firenze*

Giovanni e Betti Borri, *Parma*

Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*

Antonella Camerana, *Milano*

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Marcello e Marzia Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Letizia Castellini Taidelli, *Milano*

Giuseppe e Franca Cavalazzi, *Ravenna*

Giovanni e Paola Cavalieri, *Ravenna*

Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Richard Colburn, *Londra*

Claudio Crecco, *Frosinone*

Maria Grazia Crotti, *Milano*

Tino e Marisa Dalla Valle, *Milano*

Ludovica D'Albertis Spalletti, *Ravenna*

Flavia De André, *Genova*

Sebastian De Ferranti, *Londra*

Roberto e Barbara De Gaspari,

Ravenna

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

Enrico e Ada Elmi, *Milano*

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Gianni e Dea Fabbri, *Ravenna*

Amintore e Mariapia Fanfani, *Roma*

Gian Giacomo e Liliana Faverio,

Milano

Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*

Domenico e Roberta Francesconi,

Ravenna

Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*

Idina Gardini, *Ravenna*

Giuseppe e Grazia Gazzoni

Frascara, *Bologna*

Maurizio e Maria Teresa Godoli,

Bologna

Vera Giulini, *Milano*

Roberto e Maria Giulia Graziani,

Ravenna

Toyoko Hattori, *Vienna*

Dieter e Ingrid Häussermann, *Bietigheim-Bissingen*
Pierino e Alessandra Isoldi, *Bertinoro*
Michiko Kosakai, *Tokyo*
Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*
Franca Manetti, *Ravenna*
Valeria Manetti, *Ravenna*
Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*
Giandomenico e Paola Martini, *Bologna*
Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, *Ravenna*
Edoardo Misericocchi e Maria Letizia Baroncelli, *Ravenna*
Ottavio e Rosita Missoni, *Varese*
Maria Rosaria Monticelli Cuggiò, *Ravenna*
Cornelia Much, *Müllheim*
Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*
Ileana e Maristella Pisa, *Milano*
Gianpaolo Pasini, Edoardo Salvotti, *Ravenna*
Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Sergio e Penny Proserpi, *Reading*
Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*
The Rayne Foundation, *Londra*
Giuliano e Alba Resca, *Ravenna*
Stelio e Pupa Ronchi, *Ravenna*
Lella Rondelli, *Ravenna*
Marco e Mariangela Rosi, *Parma*
Angelo Rovati, *Bologna*
Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*
Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*
Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
Emanuela Serena Monghini, *Ravenna*
Italo e Patrizia Spagna, *Bologna*
Ernesto e Anna Spizuoco, *Ravenna*
Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Ian Stoutzker, *Londra*
Giuseppe Pino Tagliatori, *Reggio Emilia*

Enrico e Cristina Toffano, *Padova*
Gian Piero e Serena Triglia, *Firenze*
Maria Luisa Vaccari, *Padova*
Vittoria e Maria Teresa Vallone, *Lecce*
Gerardo Veronesi, *Bologna*
Marcello e Valerio Visco, *Ravenna*
Luca Vitiello, *Ravenna*
Lord Arnold e Lady Netta Weinstock, *Londra*
Carlo e Maria Antonietta Winchler, *Milano*
Giovanni e Norma Zama, *Ravenna*
Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*
Guido e Maria Zotti, *Salisburgo*

Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*
Alma Petroli, *Ravenna*
Camst Impresa Italiana di Ristorazione, *Bologna*
Centrobanca, *Milano*
CMC, *Ravenna*
Cooperativa Agricola Cesenate, *Cesena*
Deloitte & Touche, *Londra*
Fondazione Cassa di Risparmio di Parma e Monte di Credito su Pegno di Busseto, *Parma*
Freshfields, *Londra*
Ghetti Concessionaria Audi, *Ravenna*
Hotel Ritz, *Parigi*
ITER, *Ravenna*
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*
Marconi, *Genova*
Matra Hachette Group, *Parigi*
Motori Minarelli, *Bologna*
Parmalat, *Parma*
Rosetti Marino, *Ravenna*
Sala Italia, *Ravenna*
SEASER - Marinara Porto Turistico, *Ravenna*
SMEG, *Reggio Emilia*
S.V.A. S.p.A. Concessionaria Fiat, *Ravenna*
Technogym, *Forlì*
Terme di Cervia e di Brisighella, *Cervia*
Viglienzone Adriatica, *Ravenna*

Fondazione Ravenna Manifestazioni
Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Ministero per i Beni e le Attività Culturali

L'edizione 1999 di
RAVENNA FESTIVAL
viene realizzata grazie a

Assicurazioni Generali
Banca Commerciale Italiana
Banca di Romagna
Banca Popolare di Ravenna
Banca Popolare di Verona
Banco S. Geminiano e S. Prospero
Barilla
Caletti Communication
Cassa di Risparmio di Cesena
Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza
Cassa di Risparmio di Ravenna
Centrobanca
Circolo Amici del Teatro "Romolo Valli" di Rimini
CMC Ravenna
CNA Servizi Sedar Ravenna
CNA Servizi Soced Forlì-Cesena
CNA Servizi Rimini
Cocif
Confartigianato della Provincia di Ravenna
COOP Adriatica
Credito Cooperativo Provincia di Ravenna
Eni
Finagro - I.Pi.Ci.Group
Fondazione Cassa di Risparmio di Parma
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Fondazione Ferrero
Iter
Legacoop
Miuccia Prada
Motorola
Officine Ortopediche Rizzoli
Pirelli
Proxima
Poste Italiane
Rolo Banca 1473
Sapir
The Sobell Foundation
The Weinstock Fund
Unibanca
