

---

Sant'Apollinare Nuovo  
Martedì 29 giugno 1999, ore 21

**Concerto Italiano**  
*direttore*  
**Rinaldo Alessandrini**



*programma di sala a cura di Eléna Gioldi*

---

CLAUDIO MONTEVERDI (1567-1643)  
*La bocca onde l'asprissime parole  
Cruda Amarilli, che col nome ancora  
Non m'è grave il morire*

DARIO CASTELLO (XVI-XVII sec.)  
*Sonata decimaquinta a quattro*

CARLO GESUALDO (1560-1613)  
*Gioite voi col canto  
S'io non miro non moro  
Languisce al fin chi da la vita parte  
Mercé grido piangendo*

POMPONIO NENNA (1556-1618?)  
*O gradite, o sprezzate  
D'ogni ben casso e privo  
Occhi miei, che vedeste*

DARIO CASTELLO  
*Sonata decimasesta a quattro*

CLAUDIO MONTEVERDI  
*Tirsi e Clori*

PAOLO ARCA' (1953)  
*Vanitas per cinque voci e quintetto d'archi\**

\* Commissione di Ravenna Festival  
*in prima esecuzione assoluta*

---



*Non m'è grave il morire*

Non m'è grave il morire,  
Donna, per acquetar vostro desio;  
Anzi il viver m'annoia  
Sapend'esser voler vostro ch'io moia.  
Ben morrei più contento  
S'io fossi innanzi a voi, di vita spento;  
Et vi vedess'a sorte  
Lagrimar per pietà de la mia morte.

**Carlo Gesualdo**

*Gioite voi col canto*

Gioite voi col canto  
Mentre piango e sospiro,  
Nè dal mio lagrimar punto respiro.  
Ahi, misero mio core,  
Nato sol al dolore:  
Piangi, ma piangi tanto  
Che vinta dal tuo pianto  
Sia la mia donna e poi rivedi in lei  
Gli affanni e i dolor miei.

*S'io non miro non moro*

S'io non miro non moro,  
Non mirando non vivo;  
Pur morto io son, nè son di vita privo.  
O miracol d'amore, ahi, strana sorte,  
Che'l viver non sia vita, e'l morir morte.

*Languisce al fin chi da la vita parte*

Languisce al fin chi da la vita parte  
E di morte il dolore  
L'affligge sì che in crude pene more.  
Ahi, che quello son io,  
Dolcissimo cor mio,  
Che da voi parto e, per mia cruda sorte,  
La vita lascio e me ne vado a morte.

## Claudio Monteverdi

### *Tirsi e Clori*

Tirsi

Per monti e per valli,  
bellissima Clori,  
già corrono a' balli  
le ninfe e i pastori;  
già, lieta e festosa,  
ha tutto ingombrato  
la schiera amorosa  
il seno del prato.

Clori

Dolcissimo Tirsi,  
già vanno ad unirsi,  
già tiene legata  
l'amante l'amata;  
già movon concorde  
il suono le corde:  
noi soli negletti  
qui stiamo soletti!

Tirsi

Su Clori, mio core,  
andianne a quel loco,  
ch'invitano al gioco  
le grazie ed Amore;  
già Tirsi distende  
la mano e ti prende,  
ché teco sol vuole  
menar la carole.

Clori

Sì Tirsi, mia vita,  
ch'a te solo unita  
vo' girne danzando,  
vo' girne cantando.  
Pastor, benché degno,  
non faccia disegno  
di mover le piante  
con Clori sua amante.



Balliam, che i vezzosi  
bei fior rugiadosi,  
se l'aura si scuote  
con urti e con ruote,  
fan vaga sembianza  
anch'essi di danza.

Balliamo e giriamo,  
corriamo e saltiamo:  
“Qual cosa è più degna?”  
il ballo n'insegna!



Occhio mio, se cieco non sei, guarda la tomba,  
Guarda questo mondo sconvolto pieno d'intrighi:  
i Re e i Capi e i Sovrani sono ora sotto la terra,  
Guarda, in bocca a formiche, volti lucenti di Luna.  
(Omar Khayyâm, *Quartine*, 137)

...E io scorsi un angelo ritto nel sole, ed egli gridò con  
voce potente dicendo a tutti gli uccelli che volano in mezzo  
al cielo: "Adunatevi alla grande cena di Dio, per mangiare  
le carni dei re, le carni dei condottieri, le carni dei  
valorosi, le carni dei cavalli e di quelli che li cavalcano e le  
carni di tutti gli uomini, liberi e schiavi, piccoli e grandi" ...  
(*Apocalisse di Giovanni*, 19, 17-18)

Io cuore di sapiente  
Tutto il fare e rifare sotto il sole  
Ho percorso e indagato  
...Tutte io vidi  
Le azioni che si fanno sotto il sole  
Ed ecco  
        fumo è tutto  
                        vento che ha fame.  
(*Qohélet o l'Ecclesiaste*, 1, 13-14)

## MUSICA PER POESIA

**A**ccanto a coraggiosi ponti tra culture e tradizioni, quello tra le epoche di una stessa storia. Un inedito frutto della contemporaneità viene presentato insieme a vetuste e fulgide testimonianze di un passato che, nel caso della storia musicale del nostro paese, ha rappresentato anche il primo esempio di comporre italiano diffuso e affermatosi a dimensioni europee (e come tale, già nel primo Novecento utilizzato per tentar di fondare un'immagine d'italianità lontana sia dall'opera, sia dal mondo tedesco del tardo Ottocento, e ugualmente estranea alle sperimentazioni delle avanguardie).

Dico del madrigale, la cui stagione coprì in Italia all'incirca il secolo che dal 1530 giunge al 1630: con un picco di massimo favore – dal 1570 al 1610 circa –, e non senza propaggini che però hanno più il sapore della sopravvivenza o della canonizzazione accademica.

Con questo termine – madrigale –, nel primo Cinquecento in Italia si era cominciato a designare un genere di musica vocale che, per sommi capi e in linea generale, mirava a un paritetico connubio di musica e poesia: anzi, a dare della poesia una lettura anche attraverso la musica. Dunque vi avevano pari peso i versi e le note: queste non limitandosi a rendere quelli sonori, ma ambendo a interpretarli sottolineandone contenuti significativi. La piena comprensione di questo fenomeno poetico-musicale esige quindi egual attenzione a due distinti aspetti.

Il primo è rappresentato dal testo poetico, che è solitamente in lingua italiana, cioè in volgare fiorentino, ma d'arte: trattandosi di composizioni in versi, il modello era quello stabilito dalla lirica petrarchesca. Dal punto di vista della configurazione metrica e formale, questa base letteraria poteva essere una qualsiasi struttura autosufficiente tra quelle messe a disposizione dalla poesia italiana (sonetti, canzoni, ballate, ottave, terze rime, madrigali), ma anche un breve estratto da opere in versi di vaste dimensioni: poemi in ottave, drammi in versi sciolti.

Quanto al secondo aspetto, si tratta del rivestimento sonoro, ispirato allo stile che fin dal Quattrocento era stato tipico della produzione musicale di più alto livello, in cui i compositori fiamminghi erano stati – ed erano – maestri: una polifonia che intrecciava linee melodiche singole (in genere inizialmente quattro, più tardi cinque: ma si possono avere talora madrigali anche a due e tre voci, e a più di cinque) e però reciprocamente indispensabili. La composizione non conosceva repliche strofiche: al proprio interno alternava via via episodî con organico al completo ed altri a compagine ridotta, e momenti in cui le voci procedevano esattamente di pari passo, con altri nei quali entravano una dopo l'altra (magari imitandosi).

Ovviamente, un terzo – e superiore – livello da considerare sarà quello determinato dall'interazione dei due precedenti: strutture e articolazioni risultanti, enucleazione di significati, nuovi sensi che il corto circuito tra i mezzi consentiva di ottenere. Il risultato complessivo, comunque, è analogo a quello di un qualsiasi prodotto generato dalla combinazione e dall'intreccio di componenti omogenee nessuna delle quali in sé racchiude tutto il senso dell'opera: come in un arazzo, che a distanza mostra figure colorite con bel chiaroscuro, mentre a un esame ravvicinato non tradisce che una trama di fili bizzarramente policromi.

Scritto per un complesso equilibrato di voci (soprano, contralto, tenore e basso ne costituivano l'intelaiatura fondamentale), il madrigale musicale idealmente alle sole voci era dedicato (una per ogni parte: quattro o cinque linee melodiche, e dunque quattro o cinque esecutori): il che non significa che occasionalmente non ci si potesse aiutare con qualche strumento a rinforzare questa o quella voce, o addirittura a sostituirla una mancante. Nessuna parte per strumento è comunque mai preventivata fino agli inizi del Seicento, quando nell'uso corrente entrerà un basso continuo strumentale, con funzioni prevalentemente di sostegno, espressamente fornito già dall'autore: in seguito a volte verranno inseriti anche strumenti acuti quali violini o cornetti. Genere musicale raccolto, teso a spremere con sofisticata finezza i contenuti espressivi di testi poetici colti e

dall'elevata letterarietà, il madrigale polifonico era destinato principalmente al consumo da parte di piccoli gruppi di musicisti per diletto, o all'esecuzione affidata a professionisti ma per un'udienza molto ristretta.

Non potrebbe meglio documentarlo la scelta che qui si presenta, con brani nati nell'ambito di due delle più musicofile corti italiane del tardo Cinquecento: quelle dei duchi Vincenzo I Gonzaga a Mantova, e Alfonso II d'Este a Ferrara. Tra il personale della prima fu in servizio Claudio Monteverdi (1567-1643), un cremonese assoldato come violista nella cappella della corte gonzaghesca nel 1590 o 1591: distintosi subito anche come compositore, un decennio più tardi figurava già alla sua guida.

Dei suoi madrigali, due provengono proprio dalla raccolta (*Il secondo libro de madrigali a cinque voci*, 1590) che precede il suo approdo a Mantova, dedicata al presidente del Senato di Milano davanti al quale il giovane e promettente connazionale (Cremona faceva parte del ducato spagnolo di Milano) si era esibito nel 1589 nella speranza di un impiego. I brani in questione sono *La bocca onde l'asprissime parole*, su di un'ottava del nobile ferrarese Enzo Bentivoglio, e *Non m'è grave il morire*, su di un madrigale (letterario) di Bartolomeo Gottifredi, letterato d'area farnesiana. Con breve giro di frase e di struttura, Monteverdi intona il modulo metrico dell'ottava, in genere legato alla tradizione narrativa del poema, avvalendosi di schemi che, per quanto con notevole varietà, tendono a far valere i principî della declamazione a più voci: con organico completo o ridotto, articolato in sottogruppi che si alternano e rincorrono, ma pur sempre privilegiando un assetto che rende egemone la guida letteraria. Non allo stesso modo è tagliata la veste musicale per i versi di Gottifredi, così come opposta è la situazione psicologica (invece di un amante finalmente corrisposto, la penosa devozione di un innamorato infelice). L'esordio è tutt'altro che compatto, e quanto mai centrifugo: ciascuna per sé, le voci introducono e accavallano tre soggetti musicali corrispondenti a tre differenti versi, arruffando il decorso del testo letterario e quasi resistendo all'idea di reciproca collaborazione. Invece della concentrazione spedita, ora l'intonazione musicale dilata le parole e i

versi; al posto della frequente articolazione in membri di discorso ben distinti, un'eloquenza ininterrotta con gli episodî che s'incastano l'uno nell'altro senza posa. Tutto ciò giunge fino alla dichiarazione di riscatto ("Ben morrei..."), sillabata concordemente da tutti e con svelta nettezza di segno: un'implorante rivalsa che prepara lo slargo patetico e dissonante del consolatorio voto finale ("Et vi vedess'a sorte / lagrimar per pietà de la mia morte"). *Cruda Amarilli, che col nome ancora apre invece Il quinto libro de madrigali a cinque voci*, pubblicato da Monteverdi nel 1605. Il brano intona la requisitoria amorosa di Mirtillo, cioè una celebre scena teatrale di una celeberrima tragicommedia pastorale, *Il pastor fido* di Battista Guarini, rappresentata anche alla corte gonzaghesca nel novembre 1598. Monteverdi isola e musica i versi (sciolti) iniziali della letteratissima sortita del disperato Mirtillo, che si "abbandona" ad acutezze pseudoetimologiche (*Amarilli nomen omen*: amare, amaro), a riprese e parallelismi lessicali ("candido, più candida"; "sordo, più sorda"), ad antitesi (*Amarilli "ligustro/aspide"*, "dire" vs. "tacere") e a *climax* retoriche ("più candida e più bella", "e più sorda, e più fera e più fugace"). Di questa pagina, il compositore offre una lettura violentemente schizofrenica: quanto la seconda metà del brano ("Poi che col dir t'offendo, / i' mi morirò tacendo") viene intonata con eloquio spedito e fluente, secondo i dettami della bella scrittura polifonica, tanto la prima è accidentata e sconnessa, ed esasperata la sua componente patetica. Invece della scorrevolezza e unità metrica dei versi, si insiste su singole locuzioni significative, estratte dal contesto ed esaltate (anche con trasposizioni ripetute in acuto, a scopo intensificante): "Cruda, ahi, amaramente, ma, e più". Gli episodietti contigui sono accostati preferibilmente per contrasto, con sezioni a valori larghi seguite immediatamente da altri a note brevi (l'effetto d'improvvisa accelerazione è massimo su "e più fugace"), nonché alternando passi declamati dalle voci ritmicamente simultanee, ad altri con intreccio fitto e magari imitativo. Singolarissima l'adozione, in una composizione tutta predeterminata in ogni sua parte, di pratiche d'improvvisazione relative sia al canto fiorito, sia al contrappunto estemporaneo

(cosiddetto “alla mente”), col risultato di produrre a volte dissonanze non preparate, estranee alle abitudini della musica scritta e perciò assai deplorate da qualche contemporaneo di Monteverdi.

Nell’ambito della corte di Alfonso II d’Este gravita invece la serie di *Madrigali a cinque voci. Libro quinto* di Carlo Gesualdo, principe di Venosa (1560-1613). Stampati solo nel 1611, essi risalgono però a un quindicennio prima: dunque al 1596 e al soggiorno ferrarese di Gesualdo (1594-1596), nella capitale del ducato estense per via delle sue seconde nozze con Leonora d’Este, cugina del duca. Fanatico per la musica, e compositore in proprio, il principe di Venosa era a suo tempo partito dal regno di Napoli per Ferrara impaziente di incontrare – più che la moglie – il celebratissimo maestro della cappella ducale, Luzzasco Luzzaschi. Come anche la scelta di madrigali qui presentati ben esemplifica (*Gioite voi col canto, S’io non miro non moro, Languisce al fin chi da la vita parte, Mercé grido piangendo*), la produzione di Gesualdo riflette un gusto sopraffino e ossessivo per le trazioni melodiche esasperate, ottenute essenzialmente alterando le linee di canto “regolari”, e di conseguenza l’assetto intervallare complessivo. Ne deriva una continua e incalzante pratica di collegamenti orizzontali fuori dalla norma, che mettono a costante cimento le abitudini esecutive e d’ascolto. Proiettati nella simultaneità della dimensione polifonica, quegli intervalli sforzati generano molteplici fenomeni di sollecitazione sonora: più d’un singolo intervallo alterato, agglomerati complessivamente eccitati, accostamento di accordi reciprocamente discordanti. Per quanto frutto non di una sovversione grammaticale, ma di sistematici ritocchi volti a rendere piccante un impianto fondamentalmente canonico, il risultato è quello di una ininterrotta tensione, funzionale a scelte poetiche tutte ruotanti attorno al tema degli strazi d’amore.

Dal 1594 al 1599, dell’*entourage* di Gesualdo fece a sua volta parte il gentiluomo barese Pomponio Nenna (1556-1618?). I madrigali che di lui qui si presentano, ce lo mostrano incamminato sulla medesima via di espressività al calor bianco al servizio di testi letterarî psicologicamente tesi, ma senza quell’eccentrica

individualità così singolare nelle pagine del principe filarmonico. Oltre che sul cromatismo tanto amato dal suo patrono, *O gradite, o sprezzate* giuoca ad esempio sul sottile contrasto tra l'articolazione a membri brevi e le strutture imitative minime della prima parte, e la più estesa gittata della sezione conclusiva, dove il lavoro polifonico si fa intenso e sfrutta a fondo il materiale inventato. Garantita dai valori ampi impiegati, la *gravitas* del disperato *D'ogni ben casso e privo* si lega a pungenti sonorità dissonanti, ma ottenute prevalentemente per ritardo: una tecnica perfettamente a regola d'arte, e col vantaggio di esaltare l'effetto di dilatazione della parola poetica che le note lunghe e le sonorità di conseguenza più fisse permettono. L'impianto così spesso compattamente declamatorio di *Occhi miei, che vedeste* richiama il gusto sillabico e la "recitazione" polifonica in quegli anni praticata alle corti di Mantova e Ferrara da Wert, Monteverdi, Marenzio. Su di un tale sfondo, spiccano gli episodî a voci sciolte e sbrigliate nell'imitazione, ma anche quelle millimetriche sfasature che increspano l'assetto verticale, consentendo di dare rilievo a componenti verbali minime ("Perché...", "Ah..."), e però assai significative nell'atmosfera generale del brano, o nella conduzione del dettato poetico.

Così fausti connubî di musica e poesia sono intervallati da un paio di sonate strumentali di Dario Castello, veneziano, tra Cinque e Seicento strumentista della Signoria in S. Marco. Piccoli gruppi strumentali figuravano di frequente al servizio delle autorità civili, venendone impiegati anche in contesti liturgici quando esse assistevano a cerimonie religiose. Lo vediamo appunto nella chiesa ducale di S. Marco, che del doge – e dunque del potere civile – era appunto la monumentale, centralissima, splendidissima cappella (il duomo di Venezia, sede del patriarca e dunque del potere religioso, era invece la decentrata S. Pietro di Castello). La scrittura a 4 voci strumentali e basso (seguito, che raddoppia cioè la linea melodica di volta in volta più grave) di queste sonate di Castello è largamente debitrice dell'esperienza già tardo-cinquecentesca della cosiddetta canzone francese per strumenti. All'interno di questo quadro di riferimento, si segnalano un'indubbia tensione

all'espansione del giuoco strumentale, sia moltiplicando l'alternanza dell'accoppiata tra brevi sezioni a voci compatte e simultanee (e comunque, meno sbrigative del consueto), ed episodî a canone con soggetti ogni volta diversi; sia inventando materiali singolarmente estesi come succede nella Sonata 16. Non meno notevole, in alcuni movimenti centrali della medesima sonata, il ricorso a stilemi che si apparentano allo "stile concitato" da Monteverdi impiegato e teorizzato nel *Combattimento di Tancredi e Clorinda* eseguito a Venezia a palazzo Mocenigo durante una festa di carnevale nel 1624.

Per quanto incluso come pagina conclusiva del *Settimo libro de madrigali* (1619, denominato *Concerto*) di Monteverdi (dal 1613 maestro di cappella di S. Marco, a Venezia), e dunque da considerare esso pure entro la categoria del "madrigale", *Tirsi e Clori* è in realtà un "balletto pastorale". Per questo suo piccolo lavoro, eseguito alla corte gonzagesca nel gennaio 1616, Monteverdi aveva ricevuto richiesta da Mantova a fine 1615, forse in vista dei festeggiamenti per l'incoronazione del nuovo duca Ferdinando Gonzaga. La lettera del residente gonzagesco a Venezia si era limitata a domandare "un ballo in musica", senza altre specificazioni come invece usava fare in dettaglio il duca suo padre, Vincenzo Gonzaga. Monteverdi ne aveva iniziato uno "di sei muttanze", due delle quali ancora da terminare. Inoltre, si dichiarava disponibile a qualsiasi cambiamento: "mutanza d'aria, od agionte alle presenti di natura tarde e gravi o più piene e senza fughe", senza badare alle parole "che bene si ponno mutare, ma alla meno le presenti gioveranno per la natura del metro e della imitazione del canto". Nella versione stampata, esso consta realmente di "sei muttanze" coincidenti con le sei strofette di senari in cui il suo testo è articolato, più una breve "Riverenza": tranne in un caso, tali "muttanze" sono sostanzialmente omoritmiche ma regolarmente con imitazioni, in un tessuto molto articolato.

Prima di darsi al ballo vero e proprio, il pastore Tirsi e la ninfa Clori "cominciano a parlare in dialogo" avvicinandosi per due volte e concludendo in duetto. Proprio perché destinato ad un'esecuzione da camera, la cui teatralità era tutta mentale, Monteverdi persegue

l'intenzione di differenziare musicalmente i due personaggi. Ciascuno inizia a cantare su di un proprio basso che si ripete stroficamente; al ritmo ternario e alla periodicità del canto di Tirsi, Clori oppone tempo binario e scioltezza "recitativa"; i rispettivi interpreti dovevano collocarsi alle estremità opposte della piccola orchestra necessaria, disposta a mezzaluna; diversi avrebbero dovuto essere anche gli strumenti a sostegno del loro canto. Oltre che la parola poetica, alla veste sonora stavolta si dava anche il compito di reinventare la dimensione drammatica.

*Paolo Fabbri*

**S**ono molto felice di essere stato chiamato a lavorare attorno al tema dell'edizione 1999 di Ravenna Festival, *Verso Gerusalemme*, con l'idea di coagulare insieme le tre grandi tradizioni culturali e religiose presenti a Gerusalemme (ebraica, cristiana e islamica).

La mia ricerca dei testi ha riunito quindi brani tratti da uno dei libri della Bibbia, l'*Ecclesiaste*, dalle *Quartine* del poeta persiano dell'XI secolo Omar Khayyâm (raffinato rappresentante della cultura islamica), e dall'*Apocalisse di Giovanni* (quindi dalla tradizione cristiana), individuando un filo conduttore nella comune tematica dell'inermità, dell'inutilità, della "vanitas" delle cose umane, che mette in evidenza la misera dimensione dell'uomo annientato dai grandi misteri del cosmo e della vita.

La scrittura musicale intende restituire il passo sacrale di questi testi e il senso dell'avvicinarsi delle generazioni e delle civiltà dell'uomo, presentando diverse sezioni che, seguendo l'alternarsi dei versi, si mescolano liberamente per creare un *continuum* in cui le voci e gli archi, impercettibilmente, ricreano una "vanitas" statica e ieratica.

*Paolo Arcà*



### **RINALDO ALESSANDRINI**

Rinaldo Alessandrini, fondatore e direttore di Concerto Italiano, è considerato uno dei più autorevoli interpreti di musica monteverdiana a livello internazionale. Clavicembalista, organista e fortepianista, alterna l'attività solistica con quella direttoriale. È infatti spesso chiamato a dirigere opere e oratori come direttore ospite di orchestre quali Maggio Musicale Fiorentino, RAI di Roma, Orchestra Regionale della Toscana, Orchestra Sinfonica Città di Granada, nonché presso il Festival di Spoleto, dove ha diretto nel 1996 *Semele* di Händel. Il 1998 lo ha visto impegnato presso la Welsh National

Opera con l'allestimento de *L'Incoronazione di Poppea* di Monteverdi. Dello stesso compositore dirigerà ancora per la Welsh National Opera *Il ritorno di Ulisse in Patria*, e di Händel *l'Alcina*, presso il nuovo Liceu a Barcellona.

Come solista si esibisce nei maggiori festival in Europa, Canada, Giappone e Israele. Recente è il suo debutto al South Bank di Londra.

La sua nutrita discografia - per Opus 111, Arcana, Astrée e Harmonia Mundi France - comprende opere di Frescobaldi, Storace, Pasquini, Alessandro Scarlatti, Böhm, Buxtehude, Johann Sebastian Bach e Carl Philipp Emanuel Bach. Nel 1991 ha ricevuto il Grand Prix du Disque per l'incisione dei *Fiori Musicali* di Frescobaldi; nel 1995 il Grand Prix du Disque per il Primo Libro di *Toccate* di Frescobaldi ed il Deutscher Schallplattenpreis per l'incisione di brani di Buxtehude.



## CONCERTO ITALIANO

È unanimemente riconosciuto dalla critica internazionale per avere rivoluzionato i criteri d'esecuzione della musica vocale italiana del secolo diciassettesimo e diciottesimo, e le sue interpretazioni monteverdiane vengono oggi indicate come vere e proprie versioni di riferimento. La sua caratteristica principale è quella di essere formato completamente da musicisti italiani: la perfetta comprensione dei testi rende possibile un profondo lavoro di teatralizzazione, generando un atteggiamento espressivo coerente e comune a tutti i suoi componenti.

Dopo i notevoli riconoscimenti in campo madrigalistico, l'organico di Concerto Italiano si è da alcuni anni ampliato aggiungendo al nucleo di cantanti un'orchestra d'archi: partendo dai grandi madrigali concertati dell'*Ottavo Libro* di Claudio Monteverdi, il repertorio si è esteso progressivamente agli oratori, alle cantate, alla produzione mottettistica e strumentale.

L'ensemble è presente nelle maggiori città europee, nell'ambito delle più rinomate sale e delle più prestigiose manifestazioni: Amsterdam (Concertgebouw), Utrecht (Oude Muziek), Anversa (Flanders Festival), Londra (Queen Elisabeth Hall), Edimburgo (Festival), Vienna (Konzerthaus), Parigi (Cité de la Musique), Barcellona (Festival de Musica Antigua), Colonia, Darmstadt,

Norimberga, Friburgo, Graz (Styriarte Festival), Varsavia, Oslo e Bergen. Concerto Italiano si è prodotto, inoltre, a Gerusalemme, Tel Aviv, New York (Metropolitan Museum) e Tokyo (Casals Hall e Kioi Hall). Si esibisce regolarmente presso prestigiose associazioni musicali italiane a Roma (Santa Cecilia), Milano (Musica e Poesia a San Maurizio), Spoleto (Festival dei Due Mondi), Ferrara (Ferrara Musica), Bologna (Bologna Festival), Perugia, Padova, Torino, Genova e Cremona.

Tra i progetti futuri si annoverano *L'Olimpiade* di Vivaldi a Cosenza, una tournée negli USA e in Messico, una nel Sud Est asiatico e Giappone, ed un atteso concerto monteverdiano al Teatro Olimpico di Vicenza. Concerto Italiano incide in esclusiva per Opus 111, ed ha ottenuto tutti i massimi riconoscimenti della critica internazionale. Tra i più recenti, nell'ottobre 1998 gli è stato conferito il suo secondo Gramophone Award (*Ottavo Libro* dei madrigali di Monteverdi), che viene ad affiancare il Deutscher Schallplattenpreis ricevuto nel 1993, il Gramophone Award per il miglior disco barocco vocale del 1994 (*Quarto Libro* dei madrigali di Monteverdi), il Prix Caecilia del Belgio 1993 (*Sesto Libro* dei madrigali di Monteverdi), il Diapason d'Or 1994, il Grand Prix Nouvelle Academie du Disque ed il Grand Prix Academie Charles Clos (*Secondo Libro* dei madrigali di Monteverdi), il Premio Cini di Venezia (*Arie Musicali* di Frescobaldi) e un secondo Deutscher Schallplattenpreis (*Moresche* di Lasso) nel 1995, oltre a segnalazioni della stampa specializzata (Editor's Choice di Gramophone, Le Monde de la Musique, Diapason, Répertoire, Crescendo e Amadeus).

## CONCERTO ITALIANO

*violini*

Francesca Vicari  
Antonio De Secondi

*viola*

Ettore Belli  
Gabriele Folchi

*violoncello*

Luigi Piovano

*contrabbasso*

Carlo Pelliccione

*clavicembalo*

Rinaldo Alessandrini

*soprano*

Elisa Franzetti

*mezzosoprano*

Rosa Dominguez

*tenori*

Paolo Fanciullacci  
Gianluca Ferrarini

*basso*

Sergio Foresti

## PAOLO ARCÀ

Paolo Arcà è nato a Roma dove, insieme agli studi classici, ha compiuto gli studi musicali al Conservatorio "Santa Cecilia" di Roma diplomandosi in composizione, pianoforte, direzione d'orchestra, musica corale e direzione di coro. Si è poi perfezionato in composizione all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma e all'Accademia Chigiana di Siena.

Personalità di musicista brillante e poliedrica, Arcà annovera numerose esperienze nel campo della produzione e dell'organizzazione della musica in Italia. Ha svolto una feconda attività di compositore, attestandosi su una posizione di spicco nel panorama creativo dell'ultima generazione, e si è contraddistinto per un'intensa presenza in campo pubblicistico, divulgativo e didattico.

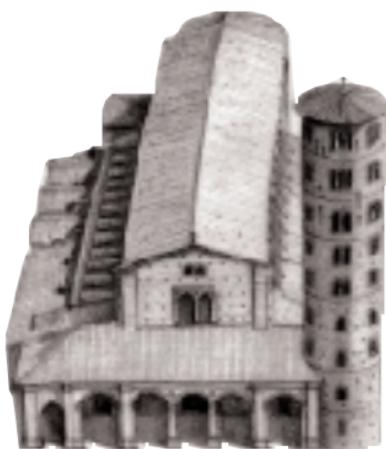
Caratterizzata da una vena di forte impronta comunicativa, la sua attività di compositore in Italia e all'estero si è rivolta soprattutto al teatro musicale, con le opere in un atto *Angelica e la Luna* (1985) e *Il carillon del Gesuita* (1989), l'opera per marionette *Lucius, asinus aureus*, per la Münchener Biennale di Monaco di Baviera (Premio SIAE per la Lirica 1990) e l'opera fiabesca in due atti *Gattabianca*, per l'Ente Lirico Arena di Verona (1993). Ha debuttato nel campo del balletto con *Valium*, commissionato dal Teatro alla Scala di Milano nel 1993. Ha partecipato al Maggio Musicale Fiorentino 1995 componendo le musiche per *Sturm und Drang* di Friedrich Klinger, con la regia di Luca Ronconi, ripreso nella stagione 1995-96 del Teatro Argentina di Roma. Intensa è anche la sua produzione sinfonica e da camera: *A Splendid Tear* (1985), eseguito a Napoli e poi a Parigi dall'Orchestra di Radio France; *Triplo Concerto* (1988), presentato nella stagione dell'Orchestra della RAI di Roma; *Il canto di Orlando*, per coro e orchestra (1991), commissionato dall'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma e diretto da Giuseppe Sinopoli; *Fiesta*, per banda e orchestra (1992).

Ha pubblicato le Guide all'ascolto di *Turandot* e de *La Fanciulla del West* di Giacomo Puccini (Mondadori, 1983 e 1985) e ha curato il volume *Opera. Quattro secoli di*

*Teatro musicale* (Edizioni Olivares, 1997). È stato direttore della rivista «Musica e Dossier». È Accademico dell'Accademia Filarmonica Romana e docente di composizione presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano.

Paolo Arcà è stato direttore artistico dell'Accademia Filarmonica Romana dal 1991 al 1994 e, dal gennaio 1997, è direttore artistico del Teatro alla Scala di Milano.

## I LUOGHI



*sant'apollinare nuovo*

## SANT'APOLLINARE NUOVO

La basilica fu edificata all'inizio del VI secolo per iniziativa di Teoderico come cappella palatina di culto ariano, legata alla adiacente presenza, ad est, della residenza imperiale, ampliata e restaurata in quegli anni dallo stesso re goto; l'epigrafe (assai discussa in sede critica) che si leggeva sull'arco absidale, tramandata dal *Liber pontificalis* ravennate, sembra attestarne la dedica a Cristo Signore. Dopo il 561, con il passaggio alla chiesa cattolica di tutti i beni della chiesa ariana, la basilica subì la *reconsecratio* ad opera dell'arcivescovo Agnello (556-569), che la dedicò a S. Martino di Tours, distintosi particolarmente nella lotta con gli eretici; la tradizionale denominazione *in coelo aureo* è dovuta alla doratura del soffitto.

L'abside e il mosaico che la rivestiva subirono un cedimento, secondo lo storico Agnello, nel terremoto avvenuto all'epoca dell'arcivescovo Giovanni V *iunior* - variamente identificato con il presule in carica dal 625 al 631 (o 644) oppure con quello in carica dal 726 al 744. Attorno al IX secolo, probabilmente in occasione di una temporanea *translatio* in città del corpo o delle reliquie del protovescovo di Ravenna, la chiesa assunse il nome di S. Apollinare Nuovo, per distinguerla dalla chiesa urbana di S. Apollinare *in veclo*. A quest'epoca risale la cripta, di forma semianulare come quella della basilica classense, con un corridoio lungo il giro dell'abside al centro del quale si innestava, con una piccola crociera, un braccio rettilineo rivolto in direzione dell'altare, sotto cui erano collocate le reliquie del santo. Nel 973 presso la basilica si insediarono i Benedettini; a quest'epoca, o poco dopo, è databile il campanile. Nel XVI secolo la chiesa, ormai cadente e soggetta a frequenti allagamenti, passò, per decisione di Leone X, ai Frati Minori Osservanti, che promossero importanti modifiche, realizzando un nuovo pavimento a un livello di circa 120 cm superiore al precedente, con il conseguente innalzamento delle arcate, che portò a sacrificare la parte inferiore del mosaico della navata centrale; fu inoltre costruita una nuova, più profonda abside, dipinta con figure di santi e finte incrostazioni marmoree, mentre venne chiuso l'accesso alla cripta, adibita a sepolcreto. Tra XVI e XVII secolo la navata sinistra si arricchì di sette cappelle e quella destra di cinque altari, mentre l'installazione di un organo lungo la parete destra della navata portò alla demolizione di parte del mosaico. Nel 1732, per intervento di fra Francesco da Meldola, fu promossa una nuova decorazione del presbiterio di gusto barocco. Durante il XIX secolo e ancora all'inizio del '900 importanti restauri, non tutti felici, interessarono il mosaico della navata.

Nel 1916 un bombardamento colpì la zona sinistra della fronte della chiesa, danneggiando i mosaici adiacenti, poi restaurati dallo Zampiga. Nel secondo dopoguerra il pavimento fu rifatto, mettendo in luce le basi delle colonne; inoltre il presbiterio barocco fu nascosto dietro un'abside spoglia che seguiva le tracce di quella tardoantica, meno profonda, ricollocando l'altare di VI secolo e le quattro colonne porferee del ciborio. A partire dal 1985, mutati i criteri di restauro storico, un nuovo intervento ha eliminato l'abside posticcia, restaurando il presbiterio settecentesco ma conservando allo stesso tempo anche l'altare primitivo nella zona anteriore.

La basilica presenta all'esterno un nudo paramento in mattoni, appena movimentato sulla fronte dal portico ad arcate e dalla bifora nella sommità del prospetto, risalenti entrambi ad un intervento rinascimentale. Sulla destra si leva il campanile altomedioevale, la cui mole in laterizio è alleggerita verso l'alto da monofore, bifore e trifore in successione, ed è decorata alla sommità con due bacini di ceramica ingobbiata dipinta (sostituiti da copie nel 1916).

L'interno presenta un'ampia aula centrale separata dalle due più basse navatelle da arcate impostate su dodici colonne in marmo proconnesio, sormontate da stilizzati capitelli corinzi "a lira" e da pulvini dello stesso marmo ornati da semplici croci: si tratta di una fornitura da considerarsi direttamente importata da Costantinopoli all'epoca della edificazione teodericiana. Sopra le arcate, decorate nell'intradosso da stucchi rinascimentali e nei pennacchi da coeve pitture con figure di santi, campeggia su entrambe le pareti della navata mediana una grande decorazione a mosaico, il più esteso programma parietale dell'antichità oggi conservato.

Il registro inferiore si può dividere in tre zone distinte. All'inizio della navata sono raffigurati i due poli della Ravenna tardoantica. Nella parete settentrionale, il sobborgo di Classe (indicato dall'epigrafe come *civitas Classis*) con il porto e le mura, da cui emergono edifici quasi interamente frutto di restauri moderni. Nella parete destra Ravenna emerge con le sue due cattedrali, cattolica ed ariana, dietro l'immagine del *palatium* eretto da Teoderico, visto come grande struttura monumentale timpanata fiancheggiata da due ali; alla estrema destra la porta di ingresso, sulla cui lunetta Cristo è raffigurato mentre calpesta un serpente, simbolo della vittoria sul male. La presenza di resti di mani sui fusti delle colonne chiarisce senza ombra di dubbio come durante la riconsacrazione cattolica della basilica, all'epoca dell'arcivescovo Agnello, si siano volute eliminare alcune figure dell'originario mosaico teodericiano, imprecisabili, ma comunque non più opportune. Sempre ad un restauro di età agnelliana si devono i due cortei di martiri e

vergini che sui muovono dalle due città su un prato ricolmo di fiori, stagliandosi su un immateriale fondo oro. Probabilmente essi sostituivano importanti figure del regno gotico, e per questo furono eliminate in occasione della riconsacrazione. I martiri, a destra, rigidi e impersonali, separati da palme, indossano veste bianca e recano in mano la corona da offrire a Cristo; spicca in prima fila S. Martino, con veste purpurea e dietro di lui S. Lorenzo, con veste aurea. Ancor più stilizzate appaiono le vergini del lato opposto, sempre divise da palme e con corona in mano, che risaltano per l'immateriale ricchezza delle loro vesti aeree, elegantemente ricamate, e del loro diadema; esse sono precedute, a destra dai tre Magi (completamente rifatti nella zona superiore), anch'essi aggiunti dopo il 561. Si ritorna all'originale di età teodericiana nelle figurazioni maiestatiche collocate verso l'abside, a cui si dirigono gli stessi cortei. A destra Cristo è seduto ieraticamente in un trono gemmato "a lira", fiancheggiato da quattro angeli con *baculum*, in funzione di *silentiarii*; un errato restauro effettuato verso la metà del secolo scorso da Felice Kibel ha portato alla sostituzione con uno scettro dell'originale libro tenuto in mano da Cristo, su cui era scritto "*Ego sum rex gloriae*". Quattro angeli (il primo rifatto dal Kibel) sono presenti anche nella parete opposta a lato del trono gemmato su cui siede la Vergine con il bambino in braccio.

Nel registro superiore, totalmente di età teodericiana, le finestre ad arco appaiono sormontate da coppie di uccelli abbeverantisi ad un vaso, e affiancate da figure aureolate di profeti, in vesti bianche, con volume in mano.

La bassa fascia al di sopra della finestre è anch'essa pertinente alla primitiva decorazione della basilica e presenta una serie di riquadri cristologici, alternati all'iterazione di una figurazione simbolico-ornamentale con una conchiglia ieratica, rivolta verso il basso, dal cui nervo pende una corona, sopra alla quale, su uno sfondo azzurro, una crocetta è affiancata araldicamente da due colombe. I riquadri cristologici, da leggersi in entrambi i casi procedendo dal presbiterio all'ingresso, sono riferiti alla predicazione e ai miracoli di Gesù nel caso della navata sinistra, alla Passione e alla Resurrezione nella navata destra. La distinzione tematica fra le due pareti è ulteriormente accentuata dal mutare dell'aspetto di Cristo, imberbe e giovanile nel primo caso, dove si sottolinea l'origine divina, eterna del magistero del Figlio, barbato e maturo nel secondo caso, allorché nel *Christus patiens* si esprime pienamente l'umanità del Verbo incarnato, qui tuttavia mai disgiunta da una ieratica gravità. In ogni caso la presenza della veste purpurea, atta a qualificarne il ruolo di re universale, costituisce elemento di coesione nell'immagine di Gesù

all'interno dei due cicli.

All'estremità della parete sinistra era raffigurata in origine, come emerge da un disegno pubblicato da Giovanni Ciampini (*Vetera monimenta*, II, 1699), l'episodio delle nozze di Cana (Gv 2, 1-11); la zona destra, successivamente caduta, è stata erroneamente reintegrata dal Kibel che, interpretando il riquadro come immagine di uno dei due episodi evangelici della moltiplicazione dei pani e dei pesci (Mt 14, 13-21; 15, 29-39; Mc 6, 32-44; 8, 1-9; Lc 9, 10-17; Gv 6, 1-13), inserì dei cesti al posto delle originarie idrie, che Cristo toccava con una verga. Tale miracolo è già comunemente rappresentato nel riquadro successivo, dove Cristo appare ieraticamente in posizione centrale, con le braccia aperte a toccare i pani e i pesci che gli porgono gli apostoli. Segue, procedendo verso sinistra, la scena della vocazione di Pietro e Andrea (Mt 4, 18-20; Mc 1, 16-17), rappresentati su una barca mentre trascinano le reti, e la guarigione dei due ciechi a Cafarnao (Mt 9, 27-31). Più avanti è raffigurata l'emorroissa che si piega a toccare un lembo del mantello di Gesù, che la guarisce (Mt 9, 20-22; secondo altri si tratterebbe della scena dell'adultera), l'incontro di Cristo con la Samaritana presso il pozzo di Sichem (Gv 4, 5-29) e la scena della Resurrezione di Lazzaro (Gv 11, 1-44), che appare, sulla sinistra, coperto di bende, all'interno di un sepolcro ad edicola. Il riquadro a sinistra illustra la parabola del Fariseo e del Pubblicano (Lc 18, 9-14): sullo sfondo di una stilizzata architettura evocante il tempio, il Fariseo appare sulla destra in atteggiamento orante, il Pubblicano sul lato opposto, mentre si batte il petto. Segue l'episodio dell'obolo della vedova (Mc 12, 41-44; Lc 21, 1-4), raffigurata in atto di gettare la sua povera offerta nel tesoro del tempio, mentre Cristo ne addita la generosità. La decima scena costituisce una rappresentazione simbolica del Giudizio universale liberamente ispirata a Mt 25, 31-36: Cristo appare assiso al centro su una roccia, affiancato da un angelo in vesti rosse e da uno in vesti azzurre (quest'ultimo, secondo un recente studio, identificabile come demone), e separa le pecore, a sinistra, allegoria dei giusti, dai capri, a destra, allegoria dei dannati. Gli ultimi tre riquadri ritornano al tema dei miracoli, con la rappresentazione dell'episodio del paralitico di Cafarnao, che viene calato dal tetto della casa in cui si trova Cristo (Mc 2, 1-12; Lc 5, 18-26; cfr. anche Mt 9, 1-7), la guarigione dell'indemoniato di Gerasa, che compare a piedi di una roccia, mentre a destra sullo sfondo si gettano in mare i porci in cui si sono trasferiti gli spiriti maligni (Mc 5, 1-13; Lc 8, 26-34; cfr. anche Mt 8, 28-32) e la guarigione del paralitico presso la piscina di Betzata, in cui l'uomo appare già guarito mentre si carica sulle spalle il lettuccio, riquadro interamente rifatto dopo i bombardamenti

della prima guerra mondiale (Gv 5, 1-5).

Il primo riquadro della parete destra raffigura l'Ultima Cena. Cristo e gli apostoli sono distesi attorno ad una mensa a sigma sulla quale sono posti due pesci e sette pani: si tratta del momento in cui Gesù, a sinistra, annuncia il tradimento di Giuda (Mt 26, 21-25; Mc 14, 18-21; Lc 22, 21-23; Gv 13, 21-30), raffigurato sul lato opposto. La presenza dei pesce in luogo dell'agnello, oltre all'assenza del vino, rimandano ad una tradizione iconografica orientale, forse memore del carattere messianico della cena pura ebraica a base di pesce (Bagatti), se non legata al simbolismo eucaristico che riveste nell'esegesi patristica il miracolo dei pani e dei pesci, rappresentato nella parete a fronte. Il ciclo passionistico, procede, avanzando verso destra, con la preghiera sul monte degli ulivi (Mt 26, 36-46; Mc 14, 32-42; Lc 22, 39-46; Gv 18,1); al di sopra degli apostoli dormienti, Cristo è presentato secondo il tipico atteggiamento orante della tradizione classica e paleocristiana. Nel terzo riquadro l'episodio del bacio di Giuda è tradotto in una composizione di scabra drammaticità, dall'incisiva tessitura coloristica; il traditore, a sinistra, in veste bianca seguito da una schiera di armati con vesti rosse e azzurre, abbraccia Cristo, alla cui destra si collocano, con vesti bianche, Pietro, in atto di estrarre la spada, e gli altri apostoli (Mt 26, 47-56; Mc 14, 43-48; Lc 22, 47-53; Gv 18, 2-11). Segue l'immagine di Cristo condotto in giudizio (Mt 26, 57; Mc 14, 53; Lc 22, 66; Gv 18, 12-14), e quella del drammatico confronto con i sommi sacerdoti, raffigurati sotto una stilizzata architettura (Mt 26, 59-68; Mc 14, 55-65; Lc 22, 66-71; Gv 18, 19-24). I due riquadri adiacenti sviluppano un medesimo episodio: dapprima Cristo annuncia a Pietro, che l'avrebbe rinnegato prima del canto del gallo (Mt 26, 33-35; Mc 14, 29-31; Lc 22, 33-34; Gv 13, 36-38) icasticamente raffigurato su un pilastrino, e poi la drammatica scena in cui lo stesso Pietro, nell'atrio della casa di Caifa, rappresentata sullo sfondo, dichiara a una serva di non conoscere Gesù (Mt 26, 69-72; Mc 14, 66-70; Lc 22, 56; Gv 18, 17). Nell'ottavo riquadro, Giuda si reca per restituire i denari da Caifa e dagli altri sacerdoti, sullo sfondo del tempio; nel successivo Cristo è condotto innanzi a Pilato che, seduto a destra su un trono, si lava le mani in un catino porto da un servo. Segue la scena della salita al Calvario: Cristo, sempre in veste purpurea, è seguito da soldati e da sacerdoti; sulla destra il Cireneo sorregge la croce (Lc 23, 26). L'evidente intenzione di sottolineare sempre e comunque la gravità maiestatica di Cristo in tutte le scene della Passione, a costo di sacrificare la lettera dei riferimenti evangelici, porta come *estrema ratio* all'assenza di un'immagine esplicita della Crocifissione. Gli ultimi tre riquadri riguardano infatti gli eventi successivi alla

Resurrezione. Nel primo, un angelo alato, con tradizionale *baculum*, annuncia l'evento alle donne, che dall'altro lato, additano il sepolcro, rappresentato come un tempietto circolare, con la pietra d'ingresso abbattuta. Segue l'apparizione di Cristo ai due discepoli in cammino verso Emmaus, che torreggia a sinistra su un'altura rocciosa. Nell'ultimo emblema Cristo, al centro, appare, a porte chiuse, nella stanza dove si erano radunati gli apostoli, mostrando la ferita del costato all'incredulo Tommaso, che gli si prostra innanzi.

All'originario arredo di età teodericiana apparteneva l'elegante ambone in marmo proconnesio, oggi collocato su un fusto di granito fra la settima e l'ottava colonna a destra, ma che in origine doveva trovarsi al centro della navata, retto solo da colonnine; esso rientra in una tipica tipologia di produzione costantinopolitana, con la sua forma a doppio parapetto, decorato da una fitta serie di modanature, e doveva essere in origine fiancheggiato da scale laterali e sponde marmoree oggi perdute.

La prima cappella a sinistra (1919) è dedicata ai caduti nella I Guerra Mondiale e presenta numerose pitture di autori moderni relative agli episodi del conflitto. La seconda cappella, che prende il nome dai conti Sala, contiene due tele del cesenate Ascanio Foschi, *Proclamazione del perdono di Assisi* (a sinistra) e *Predica di S. Francesco* (a destra), del 1612 circa. Segue la cappella dei conti Pasolini con due coeve opere di Ferrau Fenzoni (Faenza 1562-1645), la *Natività* (a destra) e la *Morte della Vergine* (a sinistra), a lati di una Madonna con il Bambino di scuola bolognese databile (Faietti) attorno al 1370. La seguente cappella Rasponi presenta un arco rinascimentale ornato di lacunari, aggiunto all'inizio del secolo, e conserva decorazioni pittoriche di Domenico e Andrea Barbiani (1747). L'ultima cappella a sinistra è rivestita da sbiaditi affreschi di Pietro da Bagnara (1540), con scene della vita di S. Apollinare. La cappella a sinistra dell'abside (1690), dedicata a S. Antonio, è decorata da stucchi di Antonio Martinetti e presenta un altare intarsiato di marmi pregiati; la cappella del lato opposto conserva un'ancona già sita in S. Apollinare in Classe.

Il presbiterio, oggi restaurato, si articola in un vano quadrangolare e un'ampia abside curvilinea. La balaustra conserva una serie di plutei e di transenne attribuibili all'originaria basilica di VI secolo, ricollocati durante i lavori del 1950. Il primo pluteo a sinistra (fine V-inizio VI secolo) presenta sulla fronte due eleganti pavoni a lato di una croce collocata su un vaso da cui fuoriescono racemi vitinei, mentre nel retro, incompiuto e di fattura assai più corsiva, il profeta Daniele, coperto da un semplice perizoma, è affiancato da due

leoni, fra un rigoglio di ibridi racemi vegetali; dall'alto scende una colomba con corona, immagine dell'intervento divino. Continuando verso destra, si vede una raffinata transenna con intreccio geometrico, dell'inizio del VI secolo, una coeva transenna con due piccoli pavoni a lato di una croce gemmata, poggiata su un vaso con racemi vitinei emergenti, e infine una meno raffinata transenna a decorazione astratta. La zona anteriore del presbiterio conserva l'altare a cassa in marmo proconnesio di VI secolo, attribuibile all'epoca della riconsacrazione della basilica ad opera dell'arcivescovo Agnello, affiancato da quattro colonne in porfido che in origine sorreggevano il ciborio. In secondo piano si leva il grandioso altare barocco eretto nel 1712, ricco di preziosi marmi, sormontato da sei grandi candelieri intarsiati e da una grande croce. Lungo le pareti del presbiterio sono collocati i tondi con scene della vita di S. Apollinare di Domenico Capaci (XVIII secolo), autore anche della pala centrale, eseguita in collaborazione con il suo maestro Giacomo Anziani, che rappresenta la leggendaria scena della missione petrina del protovescovo. Sopra le due porte comunicanti con le cappelle laterali spiccano i monumenti funebri dei cardinali Lorenzo Raggi (1687), a sinistra, e Alessandro Malvasia (1819), a destra.

*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*  
Viglienzzone 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

---