RAVENNA FESTIVAL

NASEER SHAMMA

IN DIE RESURRECTIONIS

di ***Luigi Ceccarelli***

SONY CLASSICAL

RICCARDO MUTI

In preparazione
GIACOMO PUCCINI
TOSCA
Guleghina, Licitra, Nucci
Orchestra e Coro del
Teatro alla Scala
(Marzo 2000)
S2K 89271 (2 CD)

www.sonyclassical.com

San Vitale
Venerdì 7 luglio 2000

ore 21

Ishraq

Naseer Shamma *'ûd*

L'arte dell''ûd, *strumento principe della musica araba,*
in un incontro tra la mistica sufi
e la divina luce del mosaico

ore 23

In Die Resurrectionis

Installazione elettroacustica
per la basilica di San Vitale ispirata alla tradizione
musicale sacra ravennate del XII secolo
di Luigi Ceccarelli

Mise en espace di Gianfranco Lucchino
Realizzazione Edison Studio - Roma

Voci del Coro "Sorores"
diretto da Kim Eun Ju
solisti Giacomo Baroffio, Kim Eun Ju

Commissione di Ravenna Festival

Primo premio del Concorso Internazionale
per la Musica Elettroacustica della Magyar Radio
di Budapest (3ª edizione)

programma di sala a cura di Eléna Giroldi

"Il mio unico scopo è rendere a questo strumento tutto il lustro del suo passato"
Naseer Shamma

Naseer Shamma è uno dei più affermati suonatori di *'ûd* del mondo arabo contemporaneo. È cresciuto immerso nella tradizione musicale dell'Iraq fin dall'infanzia: nato nel 1963 a Kout, una cittadina sul fiume Tigri, ha dimostrato interesse per la musica e iniziato a studiarla precocemente, rivelando fin dal primo momento un talento non comune. Nel 1986 si è diplomato presso l'Istituto di Educazione Musicale a Baghdad, e da allora la sua carriera come strumentista e compositore è stata un crescendo di successi, che lo hanno condotto a esibirsi in Europa, Asia, Africa e America del Nord ottenendo numerosi riconoscimenti, tra i quali il premio come migliore musicista arabo, nel 1988, al Festival Jeresh di Amman, in Giordania. Per tre anni consecutivi è stato insignito della medaglia d'oro attribuita dall'Associazione degli Artisti Iracheni e, nel 1990, il suo lavoro *Contemporary Love Story* è stato premiato come miglior spettacolo musicale alla quinta edizione del "Carthage Theatrical Tour". Fra l'altro, è stato ospite della scorsa edizione del Ravenna Festival nell'ambito della rassegna "Luce d'Oriente" riscuotendo un lusinghiero successo. Tra le sue incisioni, vanno segnalate *Histoire d'Amour Orientale* (1994), *Ishraq* (1996) e *Before being crusified* (1997) nonché *Baghdad's Night* (1997). Ha anche realizzato diverse colonne sonore per la televisione e il cinema nell'ambito di produzioni arabe e internazionali. In questi ultimi anni ha vissuto in Tunisia, dove ha insegnato l'*'ûd*, presso l'Istituto Superiore di Musica di Tunisi. Recentemente si è trasferito in Egitto, dove ha fondato e dirige, presso una delle principali istituzioni musicali del paese – l'Opera del Cairo – un progetto per la formazione di solisti del liuto arabo, dedicandosi tanto all'approfondimento della storia dello strumento quanto all'insegnamento della sua tecnica esecutiva.
Appassionato di musicologia, Naseer Shamma svolge in tutto il mondo ricerche sulla storia della musica della Mesopotamia, da Babilonia ai giorni nostri.

Naseer Shamma

Grazie agli studi sui grandi filosofi dell'età d'oro della cultura arabo-musulmana, nel 1986 ha scoperto a Berlino un manoscritto di Al-Farâbî, massimo teorico arabo della musica, vissuto nel X secolo dopo Cristo, secondo il quale l'*'ûd* è da considerare tra gli strumenti più eccellenti per il suono persistente e il più perfetto tra quelli che producono i suoni naturali. Sulla base delle indicazioni presenti in questo manoscritto, ha fatto costruire un nuovo tipo di *'ûd* a otto corde (invece delle sei tradizionali), che consente di imitare con maggiore efficacia la voce umana nelle sue differenti tessiture. La profonda conoscenza dello strumento gli ha fatto inoltre concepire un metodo per la pratica strumentale con una mano sola, pensato per i bambini del suo paese che hanno ricevuto mutilazioni durante la guerra del Golfo.
Strumento mediterraneo per eccellenza, la cui origine risale a più di 2000 anni prima di Cristo, l'*'ûd* nel Medio Evo e nel Rinascimento ha conquistato l'Europa attraverso la penisola iberica e la Sicilia, grazie al suo suono rotondo e piacevolissimo, di ideale intensità per un'esecuzione cameristica e particolarmente adatto per accompagnare la voce. Se nei paesi europei il liuto ha conosciuto il suo apogeo nel XVI secolo, quando era l'indiscusso re degli strumenti, venendo poi gradualmente sostituito dalla chitarra, nel mondo arabo, invece, l'*'ûd* è ancora oggi dominatore incontrastato.
Negli ultimi tempi si deve soprattutto all'Iraq il rinnovamento dello strumento e, dalla prestigiosa scuola irachena, rappresentata da maestri quali Djamil e Munir Bachir, Naseer Shamma ha tratto preziosi spunti, rivelandosi come uno dei più brillanti e originali interpreti della nuova generazione.
Straordinarie doti di virtuoso gli permettono di valorizzare tutte le potenzialità acustiche ed espressive dell'*'ûd* che, sotto le sue dita, si avvicina talvolta al suono della chitarra andalusa, senza peraltro perdere la propria autenticità, anzi ricollegandosi all'antica tradizione arabo-andalusa fiorita con i musicisti arabi tornati in patria dopo la cacciata dalla Spagna, i quali alla cultura locale integrarono influenze e reminiscenze flamenche.
Come esecutore, preferisce l'emozione dell'istante e privilegia le sonorità cariche di sensualità, prendendo le

distanze da un'estetica eccessivamente compiacente nei confronti della musica occidentale. Il suo gesto è preciso, caldo e fortemente impregnato dell'eredità millenaria degli insegnamenti di Al-Farâbî e di Ziryab, il cantore, liutista, teorico e compositore arabo morto nell'anno 845, che introdusse in Spagna le teorie e le pratiche musicali di Baghdad.
Sulla scorta di tali predecessori, Naseer Shamma – meritatamente fregiato del titolo di "Giovane Ziryab", massimo riconoscimento per un musicista nel mondo arabo – ha approfondito la dimensione improvvisativa in linea con la tradizione del *taqsim* sviluppando una sapiente applicazione dei *maqam* che caratterizzano la musica dei paesi islamici, moduli melodico-ritmici a partire dai quali è possibile ricavare una serie pressoché infinita di variazioni. L'attenzione che pone nei riguardi dell'imitazione del canto è altrettanto rilevante e si ritrovano molti punti di contatto, in modo particolare, con lo stile della popolarissima cantante egiziana Oum Kalthoum, il cui vero e proprio "culto" in tutto il mondo arabo non mostra segni di cedimento, a molti anni dalla sua scomparsa. Infine, è costante in lui la ricerca di "idee musicali", tratte dall'esplorazione delle molteplici sonorità del suo strumento, spesso ricondotte a elementi descrittivi e naturalistici.
Come compositore, sfida la musica araba standardizzata e sfugge ai suoi più diffusi stereotipi, avendo sviluppato nel corso degli anni uno stile affatto personale ed unico. È in grado di ripercorrere e rappresentare l'intera storia del liuto combinando insieme il passato con il presente e dando vita a soluzioni dal fascino incantatore, in perfetto equilibrio tra classicismo e modernità. La ricchezza del patrimonio della poesia araba sembra averlo influenzato fortemente e se, con nostalgia, evoca in musica le dotte discussioni svolte dagli antichi saggi arabi, mantiene con essi un dialogo teso verso l'avvenire. Nello stesso tempo, aggiorna e rinnova costantemente le melodie tradizionali da cui attinge, introducendo ritmi inconsueti, colori e immagini di suggestive atmosfere. Per il loro carattere meditativo, tali composizioni sono state accostate da Franco Battiato alle *Suites* per violoncello di Johann Sebastian Bach. La musica di Naseer Shamma è impregnata dal suo mondo interiore alimentato di misticismo e di sogni che ha cercato di trasformare in realtà. Già da bambino, quando il suo primo professore Saheb Hussein gli offrì il primo liuto, aveva subito pronosticato che il suo avvenire sarebbe dipeso da questo strumento:

...restai in contemplazione sul bordo del fiume, vicino a me i sogni scorrevano, andavano e venivano come il corso dell'acqua. Raccontai ai miei compagni tutto ciò che sarei divenuto e mi preparai spiritualmente.

Viso magro e figura esile, predilige i colori scuri e si esibisce con magistrale concentrazione, curvo su un liuto sobrio e privo di ornamenti, per non distrarre l'uditorio. Le sue emozionanti melodie riescono ogni volta a colpire e a stupire il pubblico per varietà e arditezza. Soprannominato "demone del liuto", con il passare del tempo la figura di virtuoso diàbolico ha fatto sempre più posto al monaco, al buddista o piuttosto al mistico *sufi* che tenta incessantemente di superarsi e innalzarsi. I pizzicato e le polifonie del suo liuto racchiudono un'amarezza profonda, la stessa che esprimono gli sguardi melanconici e tristi interrotti talvolta da un lampo bizzarro, come il passaggio di una cometa. Musicista nomade, vive lontano dal paese natale dall'ottobre 1993, ma ciò che lo tormenta in questo "esilio per scelta" è la tragica *impasse* in cui si versa attualmente la sua patria:

Talvolta quando suono, sento la paura e l'inquietudine crescere dentro di me. La mia terra è perennemente minacciata da un pericolo incombente. Quando ho in mano il liuto, tutti questi pensieri vengono fuori ed io intraprendo con lui una sorta di dialogo esoterico.

L'artista si è dimostrato estremamente risoluto nell'attivarsi in ogni angolo del mondo per raccogliere denaro a favore del popolo iracheno e soprattutto farsi ambasciatore di un paese in miseria, la cui reputazione è stata completamente compromessa se non del tutto distrutta:

Quando mi esibisco in concerto negli Stati Uniti la gente non arriva a credere che in Iraq ci siano ancora degli artisti.

Il modo in cui cerca di "riparare con la musica quanto è stato rovinato dai politici" viene spesso frainteso da chi lo considera uno dei sostenitori del regime al potere. Naseer Shamma non ha mai accettato etichette politiche e opta da sempre per l'indipendenza, perché ritiene che "solo l'arte può riunire tutte le tendenze politiche e ideologiche. Può giocare un ruolo che non è niente affatto politico, ma che resta tuttavia peculiare". Quanto alla relazione con le autorità, è lungi dal rassegnarsi anche se preferisce non esprimere troppo apertamente le proprie idee. La sua famiglia è rimasta in Iraq, ma il timore per i familiari non è la sola ragione per calibrare le sue affermazioni: è anche una questione di principio. Il musicista *sufi* ha imparato a controllare i suoi antichi eccessi di collera. Ci tiene a dare di sé l'immagine di un uomo rispettabile, nel vero senso della parola. Un tempo in perpetuo disaccordo con il regime fino al punto di essere incarcerato e condannato a morte, rifiuta oggi di parlare di quel periodo.

Bisogna sostenere i propri fratelli in tempo di crisi, che sia giusto o ingiusto. Allora non avevo scelta: oggi, se non mi schiero dalla parte del regime che rappresenta l'Iraq, automaticamente mi allineo dalla parte degli Stati Uniti. Allora non parlerò se non dopo l'annullamento dell'embargo.

L'eloquenza sensibile con la quale si presenta sulla scena non manca di attirargli le simpatie del pubblico, specie di quello femminile. Tuttavia Naseer Shamma non ha le caratteristiche di un seduttore, ma conosce da lunga data il segreto delle persone affascinanti:

Nella mia città natale a Kout, situata tra Baghdad e Bassora, gli intellettuali non facevano difetto. E giovanissimo, ho scoperto che esistono le persone che possiedono la magia della parola, capaci di incantare e sbalordire. Ho desiderato essere come loro e mi sono messo a leggere, a studiare, a penetrare l'universo delle ideologie fin dall'età di 13 anni.

Personalità schiva e solitaria, confida: "Talvolta, provo il bisogno di avere una donna al mio fianco. Ma la presenza di una famiglia rende vulnerabili e meno liberi". In ricordo della sorella, morta tragicamente qualche anno fa, ha composto *Rahil al-qamar*, una delle sue melodie più commoventi: "Il giorno in cui sono stato liberato dalla prigione lei fu assassinata". La madre è morta lo stesso anno e da allora Naseer è in lutto permanente.
Profondamente attratto dalla filosofia, del misticismo *sufi* condivide la concezione della musica come preghiera:

Io ritengo la mia musica molto simile a una preghiera. Il mondo dei sufi *è anche il mio, poiché una buona musica ci pone al principio del cammino verso Dio. Sulla scena mi sento ancora più puro che all'interno di una moschea. Sento una profonda unione tra il mio creatore e me. Per questa ragione rifiuto categoricamente di suonare nelle cerimonie o nelle feste ufficiali o nei luoghi dove si serve da bere e da mangiare.*

L'interesse per la religione non l'ha mai portato a trascurare le tematiche sociali e politiche: tra le sue opere, va menzionato anche un brano dedicato alla memoria del poeta e autore spagnolo Federico García Lorca, fucilato dalla guardia franchista, che egli ha scelto come simbolo dello scontro insanabile fra intellettuali e potere dittatoriale.
Una delle composizioni più celebri, *Al-Amériya*, da lui interpretata in maniera differente ogni volta, per esprimere il dolore che si rinnova di esecuzione in esecuzione, è ispirato al nome del rifugio, riservato ai bambini, bombardato da parte delle forze della coalizione durante l'operazione "Tempesta del deserto". Il musicista e compositore, a quell'epoca soldato dell'armata irachena, alla luce di tale tragica esperienza, con questo brano ha cercato di rendere il più possibile significativi e intensi i suoni che possono scaturire dal suo liuto:

Ho voluto dimostrare fino a che punto la musica possa, secondo i casi, maledire oppure offrire dei fiori.

Daniela Tripputi

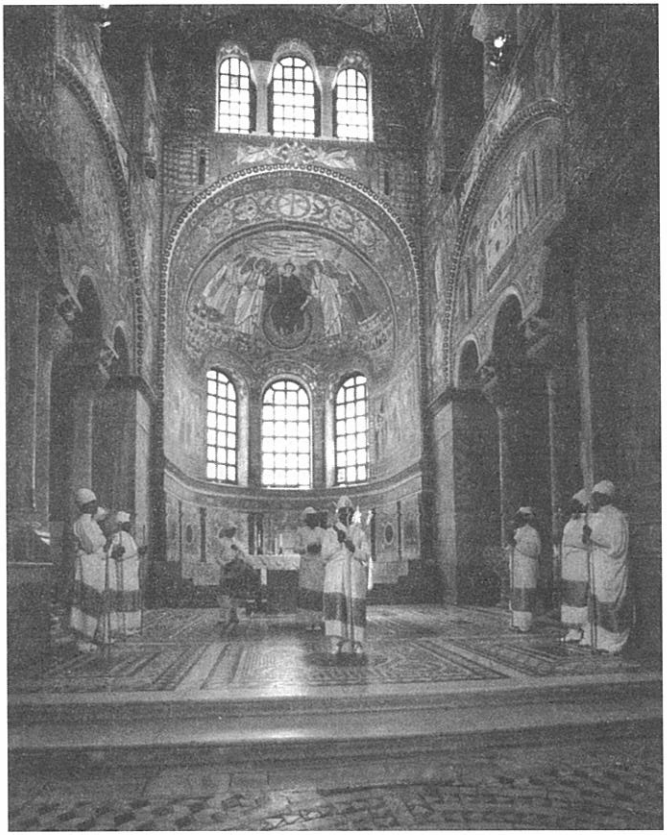
LO STRUMENTO

Se si volessero riassumere le caratteristiche peculiari della musica araba in poche parole, si potrebbe adottare una definizione che esalta il perfetto equilibrio tra presente e passato, tra storia e attualità, tra memoria e intuizione: "arte dell'improvvisazione".
Il liuto è lo strumento principale attraverso il quale sono sedimentati i valori della creazione musicale nell'immaginario sonoro dell'universo arabo-islamico: quando il plettro inizia a far risuonare la corda che dà la nota di riferimento modale su cui si costruisce un'improvvisazione, o si esegue una melodia già conosciuta, si evoca una tradizione musicale il cui nucleo storico si è costituito tra il IX e l'XI secolo, periodo di splendore artistico dell'Islam. I suoi più grandi filosofi e trattatisti ne hanno esaltato le qualità considerandolo il più completo e perfetto degli strumenti musicali.
Nell'arte dell'improvvisazione il liuto restituisce la parte più preziosa della cultura musicale del Vicino Oriente. La dimensione astratta dei suoi disegni melodici poggia le basi sull'antica sapienza degli effetti della musica sul corpo e sull'animo umani. Questa traccia nella memoria storico-artistica del mondo islamico è oggi il motivo dominante della rinascita moderna della vocazione liutistica.
Il *taqsim*, forma aperta della tradizione, esplora l'universo modale saggiando di volta in volta i confini di un ricchissimo ventaglio di potenzialità melodiche basate sulla grande varietà di intervalli non temperati, e sviluppando sempre nuovi percorsi sonori, attraverso la rielaborazione personale di motivi che sono il frutto della creazione collettiva dei maestri delle precedenti generazioni. La modernità di questa musica è fisiologicamente legata alla natura artistica della tradizione di trasmissione orale e alla sua realizzazione nel presente dell'esecuzione. L'artista compie ogni volta, spontaneamente, una riflessione sulla materia e sulla natura del suono, e ciò rappresenta una forma di meditazione.

IL VIRTUOSO

Naseer Shamma, nato nel 1963 a Kut, una cittadina sul fiume Tigri, in Iraq, è oggi uno dei più apprezzati virtuosi di *'ûd* del mondo arabo. Dopo aver compiuto gli studi musicali a Baghdad ha iniziato la sua brillante carriera di solista realizzando numerosi concerti nel mondo arabo e in Europa. Il suo talento, oltre a doti naturali, è frutto di una scuola artistica che ha rinnovato l'estetica musicale araba, restituendo un ruolo di prestigio allo strumento che rappresenta un simbolico ponte sonoro tra Europa e Islam. A tale proposito l'artista ha sperimentato, assieme a Franco Fois, un incontro tra liuto rinascimentale e liuto orientale, intitolato *Amor docet musicam*, dal quale emergono le affinità tra due culture musicali diverse e complementari.
Negli ultimi anni è stato inviato a partecipare a rassegne e festival internazionali, in Europa, Asia, Africa, e America del Nord, suscitando entusiasmo e ammirazione per l'agilità e la sensibilità della sua raffinata tecnica musicale, e ricevendo numerosi riconoscimenti e premi.
Dopo aver vissuto per sei anni in Tunisia, dove ha insegnato liuto presso l'Istituto Superiore di Musica di Tunisi, l'artista vive ora in Egitto, dove dirige un centro didattico dedicato al più importante strumento della tradizione arabo-islamica, in seno ad una delle più prestigiose istituzioni musicali del paese, l'Opera del Cairo.

Paolo Scarnecchia



L'interno di San Vitale durante un concerto di Ravenna Festival 1998 (Coro di San Yared).

IN DIE RESURRECTIONIS
CONVERSAZIONE CON LUIGI CECCARELLI

Puoi spiegarci la genesi di questo tuo lavoro? Il fatto di aver lavorato su un "frammento", un objet trouvé *sonoro quasi dissepolto e comunque de-contestualizzato dalla liturgia nella quale era inserito, come ha influito sul tuo approccio compositivo?*

Il mio lavoro sul canto gregoriano, di cui *In Die Resurrectionis* rappresenta il secondo "episodio" dopo *Exsultet*, trae origine dall'incontro determinante con Bonifacio Baroffio. Sono state le conversazioni con lui a farmi scoprire quanto il rapporto tra musica e spiritualità, al di là di ogni credenza religiosa, possa essere importante e profondo, e come oggi sia ancora possibile un legame vitale con il canto gregoriano (ma a questo proposito non posso che rimandare al suo scritto "Canto Gregoriano e Musica Computerizzata").
Al Conservatorio ho studiato la musica pre-polifonica e l'impressione che ne ho sempre tratto è che quei secoli solo apparentemente "bui" siano stati in realtà un periodo molto stimolante e vivo per la musica, tanto che proprio in quel periodo è stata creata *ex nihilo* la scrittura musicale e di conseguenza la polifonia, una svolta unica tra le varie culture del nostro pianeta. Ma se pure mediante la polifonia la musica si è enormemente arricchita dal punto di vista intellettuale, con l'andar del tempo si è teso sempre più a dimenticare la potenza fortemente emozionale e mistica della musica.
Il gregoriano mi interessa e mi affascina perché credo rappresenti la massima espressione della spiritualità ancora del tutto libera da "meccanismi" e sovrastrutture formali. La mia musica scaturisce spesso a partire da una ricerca continua del suono "primordiale", il suono che mantiene quella possibilità incontaminata di comunicare oltre le convenzioni ed i generi. È per questo che sento il canto gregoriano così vicino, per la sua semplicità e potenza evocativa allo stesso tempo.
Naturalmente all'inizio ho sperimentato una grande difficoltà a lavorare su documenti così antichi di cui si è

persa gran parte della memoria. Quello che resta sulla carta, nei manoscritti gregoriani, non rappresenta una indicazione precisa di quello che costituiva la vera essenza dei canti, sono solo indizi e tracce sparse, mentre invece la mia ambizione era quella di creare una musica che potesse ridare origine – al giorno d'oggi – ad un sentimento di sacralità autentico.

"Sembra essere cosa di grande importanza e difficile da afferrare il Topos *– cioè lo* spazio-luogo."
Questa è una frase di Aristotele. Cosa ha rappresentato per te il fatto di doverti misurare con un Topos *come quello di San Vitale, uno spazio certamente non neutro, ma anzi compenetrato di storia, simboli, e quindi necessariamente molto "influente", "presente"? Sono stati di più i vincoli oppure le suggestioni creative?*

Una lunga esperienza di lavoro sullo spazio sonoro mi ha sempre più convinto che ogni spazio possiede un suo suono particolare e che questo stesso spazio influenza in modo sostanziale la musica. Questa consapevolezza mi obbliga in ogni mia composizione a pensare a come effettivamente "suonerà" un certo ambiente e a come sarà, come "vivrà" la musica dentro di esso.
In fin dei conti anche dal punto di vista fisico lo spazio costituisce il *medium* irrinunciabile (almeno fino ad oggi) tra noi e la fonte sonora. Noi sentiamo il suono attraverso lo spazio e quindi sentiamo esclusivamente il suono dello spazio sonoro e mai direttamente la fonte sonora "pura", che in quanto tale non è da noi percepibile.
Lo spazio influisce sull'ascolto non soltanto dal punto di vista puramente acustico, ma, essendo la percezione un fatto globale, l'ascolto coinvolge necessariamente anche tutti gli altri sensi che determinano in modo fondamentale la predisposizione dell'ascoltatore. Per non parlare poi dell'influenza della memoria e storica ed emotiva di ognuno di noi.
Quando ascoltiamo il suono di un violino (come anche un canto gregoriano, tanto per rimanere in tema) questo suono ci evoca anche secoli di vicende ed emozioni di generazioni e generazioni di persone. Comporre musica non è tanto edificare una costruzione di vibrazioni acustiche, ma costruire un mondo immaginario fatto con la memoria dell'umanità. È anche per questo che non ho mai usato suoni "sintetici", cioè inventati direttamente al computer, perché credo siano privi di storia.
Quando mi è stato proposto di creare un'opera per la basilica di San Vitale ho pensato a questo luogo come ad uno spazio che avrebbe molto "amplificato" questa concezione della musica.
Ho scritto *In Die Resurrectionis* immaginando ogni suono immerso nella basilica. Per essere il più possibile coinvolto da questo spazio ho ascoltato prima la basilica con i suoi "suoni" quotidiani e ho perfino ricreato in studio una simulazione di quell'ambiente.

Tu hai spesso lavorato con la voce, ed hai già utilizzato in passato testi o parole "sacre". Tra l'altro Giacomo Baroffio, che prima hai citato, sostiene che il "gregoriano computerizzato, costruito su esecuzioni delle melodie liturgiche, riflette quasi la loro genesi interiore, *il travaglio di una preghiera che solo a poco a poco riesce a liberarsi, che non si stanca di ripetere incessantemente un micro passaggio melodico..."*
Pur nella dimensione assolutamente "laica" del tuo comporre cosa pensi di questo?

Come ho detto anche prima, credo che il canto gregoriano sia rimasto uno degli ultimi esempi nell'occidente di come la musica possa avere una forte dimensione spirituale mantenendo una sua *semplicità*. È proprio quella sua semplicità che mi permette, come d'altra parte ha permesso a moltissima musica dei secoli passati che ha attinto da esso a piene mani, di partire da questo come elemento di base per costruire una architettura più complessa e articolata. Ma a differenza dei musicisti del passato, io ho cercato di elaborare non soltanto le melodie, ma anche la dimensione spaziale e timbrica.

Mi pare di capire che l'acqua, o meglio la "liquidità" abbia una parte non secondaria in In Die Resurrectionis. *Questo ha forse qualche rapporto con il*

fatto che San Vitale stia a poco a poco sprofondando nel terreno per via del fenomeno della subsidenza (e che quindi l'acqua emerga dal sottosuolo), oppure è semplicemente il "suono" dell'acqua ad affascinarti?

Essendo nato e vissuto per molto tempo al mare, ho sempre considerato l'acqua come un importante elemento vitale. In questo caso, l'ultima parte di *In Die Resurrectionis*, ossia "Vidi Aquam", mi ha fornito la preziosa occasione di rappresentare la sensazione che ho sempre provato guardando l'orizzonte del mare: un sentimento profondo di forza unita all'assoluta calma interiore, la sensazione che per me meglio rappresenta la bellezza e la positività.

Ascoltando il nastro della tua composizione mi veniva alla mente ciò che scriveva Thomas Mann (in anni insospettabili!) nel suo Doktor Faustus, *parlando della "attuazione tecnica dell'*orrore, *cioè gli effetti d'altoparlante che il compositore ha prescritto in diversi punti e che raggiungono una mai attuata gradazione acustica nello spazio, di modo che l'altoparlante porta alcune cose in primo piano, mentre altre sono più sbiadite nella lontananza". Non credo proprio che tu, come Adrian Leverkühn, abbia fatto un patto con il diavolo, certo emerge a tratti una violenza fonica sconvolgente, che sembra evocare orrori direttamente dagli inferi. C'entra forse con il tema della Resurrezione (il sepolcro...), oppure è una sorta di presenza dantesca che aleggia (siamo a Ravenna, in fondo)? Oppure?*

Molte persone, dopo avere sentito la mia musica dicono di avere ascoltato, pur nella loro bellezza, suoni terribili e angoscianti.
Rispondo sempre che la mia intenzione non è mai quella di suscitare angoscia. Ma neanche il contrario. Credo che il sentimento di angoscia si provi solo davanti ad eventi sconosciuti e credo che qualsiasi musica, ascoltata senza una certa preparazione, possa essere sempre più o meno noiosa o angosciante.
Io cerco sempre di usare i suoni nella lora grande varietà, toccando tutte le loro possibili gradazioni. Il mio scopo, come credo quello di tutta la musica, è quello di suscitare emozioni. Sulla specificità dell'emozione, sulla sua positività o negatività, credo che ognuno debba fare necessariamente i conti con se stesso.
Nel caso della parte centrale di *In Die Resurrectionis*, che credo sia quella a cui si riferiva la domanda, ho voluto accostare il canto gregoriano del coro femminile alla voce di Giacomo Baroffio abbassata di una ottava, ottenendo in tal modo un contrasto molto forte. Mi sono anche ispirato al canto dei monaci tibetani, quando producono quei loro caratteristici e così affascinanti *bordoni* molto gravi per ottenere gli armonici più acuti.
E proprio dai monaci tibetani ho imparato che bisogna saper ascoltare *dentro* al suono tutte le più piccole sfumature, e dentro i suoni gravi e complessi di sfumature ce ne sono sempre di più. Questa è una concezione che accomuna fortemente e la musica sacra e una parte della musica elettroacustica.
Non si deve essere intimoriti dal suono, ma bisogna imparare ad *entrarci dentro* e a farsi pervadere interamente da esso.

I TESTI

I - Pascha Nostrum

Pascha nostrum immolatus est Christus,
Alleluia,
Peccata nostra ipse portavit
et propter scelera nostra oblatus est:
itaque epulemur in azimis sinceritatis et veritatis,
leo fortis de tribu Juda
hodie surrexit a mortuis,
Alleluia,
in cuius laude celsa voce pertonate
Alleluia, Alleluia, Alleluia.

Cristo, nostra Pasqua, è immolato,
Alleluia,
egli ha portato i nostri peccati
e si è offerto per le nostre iniquità:
celebriamo dunque con azzimi di sincerità e verità,
il leone forte della tribù di Giuda
oggi è risorto dai morti,
Alleluia,
e in sua lode cantate con voce eccelsa
Alleluia, Alleluia, Alleluia.

Communio tropato della messa pasquale
(cf. Grad. triplex pag. 199-200)

II - In Die Resurrectionis

In die resurrectionis meae dicit dominus,
Alleluia,
congregabo gentes et colligam regna
et effundam super vos aquam mundam,
Alleluia, Alleluia,
magnificemus resurrectionem salvatori nostro,
Alleluia.

Nel giorno della mia resurrezione dice il Signore,
Alleluia,
radunerò le genti e riunirò i regni
ed effonderò su di voi acqua pura,
Alleluia, Alleluia,
magnifichiamo la resurrezione del nostro salvatore,
Alleluia.

Dalle Antifone "Ad Processionem" per la messa pasquale
(cf. Grad. triplex p. 708)

III - Vidi Aquam

Vidi aqua egrediente de templo,
a latere dextro,
Alleluia
et omnis ad quos pervenit aqua ista,
salvi facti sunt, et dicent
Alleluia, Alleluia.

Vidi acqua che sgorgava dal tempio,
dal lato destro,
Alleluia
e tutti coloro ai quali giunge quest'acqua,
sono salvati, e dicono
Alleluia, Alleluia.

Dalle Antifone "Ad Processionem" per la Messa pasquale
(cf. Grad. triplex p. 708)

CANTO GREGORIANO E MUSICA COMPUTERIZZATA

L'esperienza del cantare gregoriano in un contesto di elaborazione computerizzata delle stesse melodie liturgiche ha suscitato varie reazioni. Una affermazione che si è sentita subito dopo l'esecuzione – quasi a difesa di un esperimento ritenuto valido e interessante ma comunque circoscritto alla sperimentazione e non appropriato in una celebrazione liturgica – è stata appunto circa il contesto vitale del gregoriano computerizzato: "Qui – cioè nella sala da concerto – va anche bene: ma certamente nessuno si sogna di fare questa musica nella liturgia".
Questa affermazione richiama due serie di considerazioni che occorre premettere prima di cercare di dare una risposta.

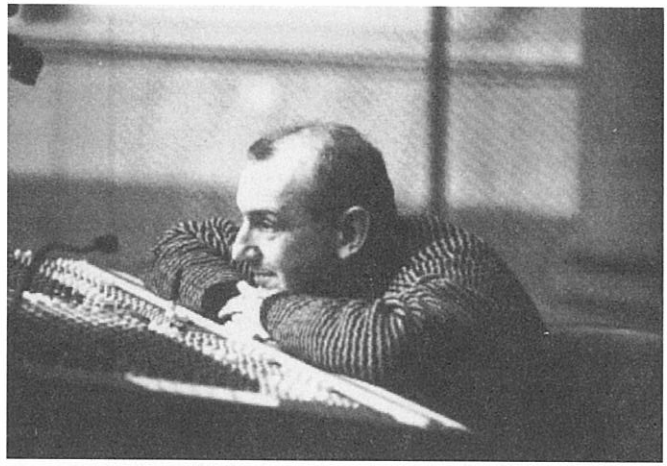
a) Rispetto al gregoriano di qualsiasi scuola interpretativa, la versione computerizzata si stacca in modo notevole sotto tutti i punti di vista. Si tratta di una vera e propria rielaborazione globale del brano che riaffiora continuamente in filigrana attraverso sprazzi sonori che modificano la musica originale nella linea melodica, nella scansione delle parole, nel timbro, nel ritmo, in un intreccio policorale dove voci e suoni – talora inusitati – si sovrappongono, in un movimento che procede grazie a una successione di punti nodali di estrema intensità, punti che costituiscono la fonte e il culmine di forti tensioni melodiche e armoniche.

b) Quanto si ascolta durante un'esecuzione di canto gregoriano – vuoi durante la liturgia, vuoi in altre sedi – è il risultato finale di un cammino spirituale e culturale. Il cantore, infatti, tante e tante volte fa la spola avanti e indietro 1) tra la parola del testo liturgico e la sua percezione emotiva e la sua comprensione razionale; 2) tra la melodia scritta e quanto essa riesce progressivamente a richiamare in vita nel cuore e nell'intelligenza in un lento processo di appropriazione e di ri-creazione.

Nessuna realtà culturale e spirituale a mio avviso riesce a rivelare questo laborioso processo creativo – grazie al quale il canto gregoriano prende vita nella persona del cantore prima ancora di essere cantato – quanto è in grado di farlo, in modo estremamente significativo ed espressivo, l'elaborazione computerizzata. Si è troppo abituati a considerare il gregoriano una melodia semplice che si snoda attraverso un ovvio susseguirsi di note. Tutto sembra così naturale e facile. E dal cantore non si esige un'interpretazione lineare, coerente rispetto a un certo stile? Eppure chi canta sa che la melodia gregoriana, forse proprio perchè è essenzialmente *preghiera*, sotto la sua sobria linearità e flusso delle note nasconde il balbettio della persona che si trova davanti a Dio, quando la voce rimane strozzata, si altera, scompare e si amplifica all'improvviso per prendere di nuovo, immediatamente, nuovi colori.
Paradossalmente il gregoriano computerizzato, costruito su esecuzioni delle melodie liturgiche, riflette quasi la loro genesi interiore, il travaglio di una preghiera che solo a poco a poco riesce a liberarsi, che non si stanca di ripetere incessantemente un micro passaggio melodico fino a quando una sola nota o un paio soltanto riescono ad accogliere il contenuto orante per cantarlo nella fede a Dio o nella fiducia agli uomini. Perchè, al di là della sua origine e della sua destinazione privilegiata, il gregoriano è un linguaggio della persona umana che comunque reca un messaggio da cuore a cuore, da intelligenza a intelligenza.
A causa dell'analfabetismo culturale imperante e di banali pre-occupazioni ecclesiastiche (il tempo negato, l'efficienza idolatra, le molteplici strumentalizzazioni delle celebrazioni liturgiche per fini del tutto diversi dal culto di Dio e la santificazione dei fedeli...) le liturgie soffrono grande crisi. Di questa situazione squallida e caotica è indice eloquente la musica, povera cenerentola emarginata e irrisa.
Prima di rispondere all'affermazione iniziale riterrei necessario che ci si chiedesse sul serio a che cosa mai serva la musica nella liturgia, perchè viene sollecitata, tollerata, negata, perchè si ammettano troppo spesso stupidate grossolane e improvvisazioni di infima qualità. È la musica in quanto tale che stenta a trovare uno spazio dignitoso nella celebrazione, al di là degli stili

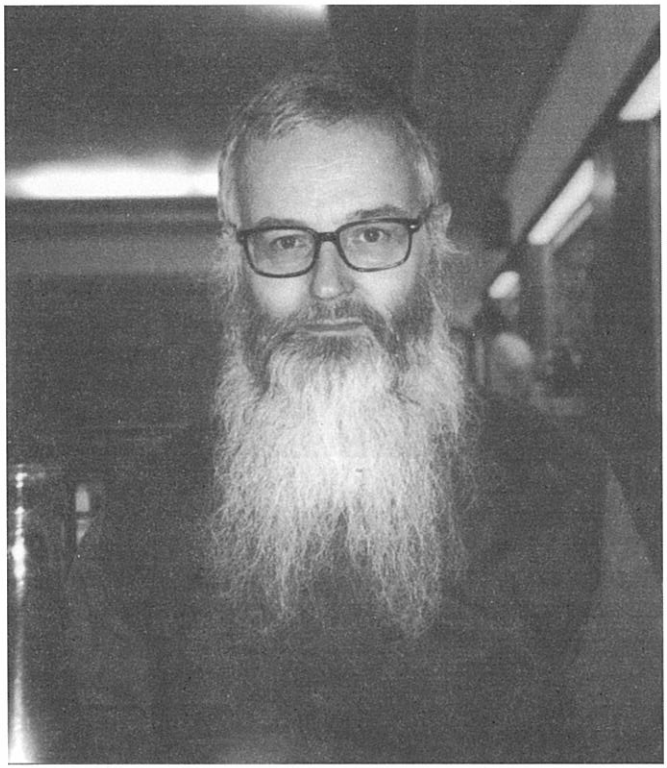
compositivi e interpretativi.
Nella misura in cui la musica è occasione di esperienza spirituale e non si limita soltanto a un'epidermica sollecitazione estetica, sarà possibile inserire anche all'interno della celebrazione liturgica dei brani di composizioni computerizzate. Penso, soprattutto, in particolari momenti di profonda attenzione spirituale come gli spazi di silenzio dopo l'ascolto della Parola di Dio e dopo la Comunione. Qui la musica computerizzata – congiunta con il gregoriano o nata da un'autonoma ma autentica esperienza artistica – difficilmente trova dei "concorrenti".

Giacomo Baroffio



LUIGI CECCARELLI

Luigi Ceccarelli si dedica fin dagli anni '70 alla composizione musicale utilizzando le tecnologie elettroniche più avanzate.
Ha lavorato con la coreografa Lucia Latour realizzando spettacoli rappresentati in tutta Europa. Ha inoltre realizzato varie opere radiofoniche prodotte da Rai RadioTre con testi di Stefano Benni, Valerio Magrelli, Gianni Toti. Tra i lavori compiuti spicca *La commedia della vanità* di Elias Canetti con la regia di Giorgio Pressburger.
È titolare dal 1979 della cattedra di Musica Elettronica presso il Conservatorio di Perugia, dove è anche responsabile del dipartimento di informatica.
Luigi Ceccarelli è tra i fondatori del laboratorio per la musica elettroacustica "Edison Studio" di Roma.
Negli ultimi anni ha ricevuto premi internazionali ai Concorsi di Bourges, "Ars Elettronica" di Linz, nonché dalla Radio Ungherese. Con le sue opere ha partecipato all'International Computer Music Conference nelle edizioni '95 (Aharus), '97 (Tessaloniki) e '99 (Pechino).
Nella scorsa edizione di Ravenna Festival ha partecipato alla Rassegna *Luce d'Oriente, viaggio musicale da Bisanzio a Gerusalemme*. Nella presente edizione di Ravenna Festival ha curato musiche e regia del suono de *L'isola di Alcina*, coproduzione di Ravenna Festival, Biennale Teatro Venezia e Ravenna Teatro.



GIACOMO BAROFFIO

Nasce a Novara nel 1940. Dopo la formazione musicale compie gli studi musicologici e medievistici in Germania dove è discepolo di B. Stäblein e di Marius Schneider. In seguito approfondisce gli studi teologici a Roma e l'esperienza spirituale all'interno dell'ordine monastico. Nel 1982 inizia l'insegnamento del canto gregoriano e della bibliologia liturgica presso il Pontificio Istituto di Musica Sacra di Roma (1982-86, 1988-95). Dal 1995 è docente di bibliologia liturgica e di canto gregoriano presso l'Università di Pavia (Cremona). Tiene corsi e conferenze, dirige e canta con cori gregoriani, scrive articoli che riguardano soprattutto le tradizioni liturgiche medievali (repertori musicali, trasmissione orali e scritte, codicologia liturgica).

CORO "SORORES"

Laura Calella, Chen Li-Chou,
Maria Incoronata Colantuono, Giulia Gabrielli,
Maria Lucia Inguscio, Kim Eun Ju, Kitti Messina,
Beatrice Mighele, Michela Napolitano,
Leandra Scappaticci.

Il Coro "Sorores" è costituito da un organico femminile composto da giovani ricercatrici impegnate nello studio delle fonti musicali del Medioevo italiano.
Il gruppo – che si è formato nel 1998 presso la Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona – propone esecuzioni sempre apprezzate in vari incontri di carattere liturgico, didattico e concertistico.

san vitale

SAN VITALE

La basilica di S. Vitale sorge in un'area già occupata durante il V secolo da un sacello cruciforme, nel quale con tutta probabilità venivano venerate reliquie del santo: esso è da identificare con il Vitale servo di Agricola e compartecipe del suo martirio, le cui reliquie furono ritrovate da S. Ambrogio a Bologna nel 393. A Ravenna, comunque, si diffuse una tradizione locale legata al santo, che lo volle padre dei martiri milanesi Gervasio e Protasio, ed egli stesso ucciso a Ravenna.
La costruzione della basilica attuale, come emerge dall'iscrizione dedicatoria riferita dallo storico Agnello, fu promossa dal vescovo ravennate Ecclesio (522-532), ancora durante il dominio goto, e affidata all'intervento di Giuliano Argentario, probabilmente un ricco banchiere, che intervenne anche nell'edificazione di S. Michele in Africisco e S. Apollinare in Classe. Tuttavia i lavori dovettero procedere solo dopo la conquista giustinianea del 540, durante l'episcopato di Vittore (538-545), il cui monogramma appare nei pulvini del presbiterio e all'epoca del successore Massimiano, che consacrò l'edificio nel 547.
Prima del X secolo presso la basilica si insediò un convento di monaci benedettini, che persisteranno per circa un millennio. Proprio in relazione alle nuove necessità dell'ordine monastico, l'atrio antistante la basilica fu trasformato in chiostro, realizzando un nuovo ingresso a nord-est per i laici, decorato con un portale romanico. Nel XIII secolo fu aggiunto un campanile, utilizzando alla base la torretta meridionale di accesso al matroneo; alla stessa epoca risale la trasformazione della copertura lignea originaria delle arcate in volte a crociera in muratura. Ampie trasformazioni subì la chiesa nel corso del XVI secolo, quando, fra l'altro, fu rifatto il pavimento ad un'altezza di 80 cm. dal livello originale per fare fronte all'innalzamento della falda acquifera, e rinnovato il presbiterio, eliminando il ciborio tardoantico e le decorazioni in *opus sectile* ed inserendo un coro ligneo; venne inoltre ricostruito il chiostro su progetto di Andrea della Valle (1562) e realizzato il portale dell'ingresso a sud. Un terremoto nel 1688 distrusse il campanile, che fu rimpiazzato dall'attuale (1696-1698). A partire dalla metà del XIX secolo fino ai primi decenni del nostro secolo l'accresciuto interesse per le testimonianze della Ravenna tardoantica portò all'attuazione di una vasta serie di interventi, non di rado discutibili, tesi a riportare l'edificio alla sua forma originaria: furono così eliminati tutte le strutture murarie aggiunte in età postantica all'esterno, ivi compreso il portale romanico a nord, mentre all'interno si asportarono tutti gli altari e le suppellettili barocche, cercando di ripristinare la decorazione originaria. Furono inoltre ricostruite le scale d'accesso originarie al matroneo e ripristinato l'accesso dal chiostro; anche il pavimento fu riportato al suo livello originario, risolvendo il problema delle infiltrazioni idriche attraverso un impianto di drenaggio.
Capolavoro assoluto dell'arte bizantina in Italia, la basilica di S. Vitale sembra riassumere compiutamente il carattere precipuo dell'arte ravennate tardoantica, nel suo costante contatto con un mondo greco-costantinopolitano da cui attinge forme e materiali, rielaborati tuttavia in una originale sintesi che presuppone il contatto e lo scambio proficuo tra maestranze orientali ed occidentali. Qui gli elementi della tradizionale pianta basilicale, il nartece, il presbiterio absidato ad oriente, si innnestano su una struttura a sviluppo centrale, fondata su un ottagono di base, con cupola alla sommità; la presenza del matroneo richiama altri esempi di grandi basiliche tardoantiche a gallerie (basti pensare alla S. Sofia giustinianea a Costantinopoli). L'esterno, in semplice paramento laterizio come gli altri della Ravenna tardoantica, denuncia la complessa articolazione volumetrica degli spazi interni. I muri perimetrali appaiono scanditi verticalmente da due lesene che separano i due ordini di tre finestre corrispondenti alla navata inferiore e al matroneo, segnalato anche da una cornice; il lato orientale dell'ottagono, corrispondente al presbiterio, è vivacemente movimentato dalla presenza dell'abside esternamente poligonale, affiancata da due piccoli ambienti rettangolari (*phastophoria*) e da due più grandi vani circolari, forse con funzione funeraria, e sormontata da un alto timpano con trifora mediana. In alto, al centro dell'ottagono, la cupola è celata da un tamburo di coronamento anch'esso a pianta ottagonale, con una finestra per lato.
L'ingresso alla chiesa, nel lato occidentale, è preceduto da un nartece a forcipe, assai restaurato, collocato in posizione obliqua, tangente a uno spigolo dell'ottagono, così da lasciare alle estremità interne lo spazio per due torrette, quella meridionale oggi occupata dal campanile secentesco, quella settentrionale utilizzata come scala per il matroneo. All'interno della chiesa il grande ottagono è internamente suddiviso, in corrispondenza con gli angoli, da otto grandi pilastri congiunti da arcate; esse si aprono verso i muri perimetrali in grandi esedre a due trifore sovrapposte, in corrispondenza della navata anulare e del matroneo. Nel lato orientale dell'ottagono, il matroneo e la navata anulare si interrompono aprendosi in trifore rettilinee sul vano quadrangolare del presbiterio, conchiuso ad est dall'emiciclo dell'abside.
Le colonne della basilica, in marmo di Proconneso, poggiano su basi poligonali e sono sormontate da elegantissimi capitelli di varia foggia, tra cui spicca il modello ad imposta di struttura tronco-piramidale, lavorato a giorno e talora decorato con temi floreali di gusto sassanide; a differenza di quanto avviene a

Costantinopoli, da cui è stata verosimilmente importata l'intera serie di sculture architettoniche, tale modello di capitello non esclude la presenza generalizzata dei pulvini, che nelle trifore inferiori del presbiterio appaiono singolarmente decorati con agnelli alla croce e pavoni al *kantharos*.

Sopra i grandi arconi è impostata, con trombe concave di collegamento, la cupola, realizzata con tubi fittili incastrati concentricamente; priva con tutta probabilità di rivestimento musivo in origine, presenta oggi un affresco di gusto tardobarocco, opera dei bolognesi Serafino Barozzi e Ubaldo Gandolfi e del veneziano Giacomo Guarana (1780-1781) a sostituzione di una precedente decorazione rinascimentale di Giacomo Bertuzzi e Giulio Tonduzzi (1541-1544), che, a sua volta, ne rimpiazzava una di età altomedioevale.

Il pavimento dell'ottagono centrale è diviso in otto triangoli, due dei quali risalenti all'originario mosaico pavimentale giustinianeo, con un vaso da cui si dipartono racemi di vite, mentre la parte restante appartiene al nuovo pavimento di età rinascimentale, che tuttavia reimpiega elementi del pavimento con figure di grandi animali e iscrizioni del XII secolo, di cui altri frammenti sono conservati nel matroneo. Nella parete meridionale della chiesa è applicato al muro il mosaico pavimentale con uccelli (V sec.) ritrovato negli scavi del sacello sottostante la basilica, la cui posizione originale è oggi sottolineata dal pozzetto ricavato nel pavimento stesso, innanzi all'ingresso. Sempre lungo il lato meridionale della basilica è stata temporaneamente collocata la fronte del sarcofago di Ecclesio, conservato fino al XVIII secolo nel sacello circolare a sud dell'abside (*Sancta sanctorum*), assieme a quelli di Ursicino e Vittore; esso presenta, in un rilievo piattissimo, due pavoni e due miniaturistici cervi dinnanzi a una croce gemmata (secondo quarto VI secolo). Il sarcofago a colonne collocato a fianco, databile ai primi decenni del V secolo, costituisce invece un significativo esempio della più antica serie di sarcofagi ravennati, caratterizzata dalla presenza a fianco di figurazioni zoomorfe anche di figurazioni antropomorfe. La fronte raffigura, con vigoroso plasticismo, una movimentata scena di Adorazione dei Magi, mentre nei lati minori si contrappongono le scene soteriologiche della Resurrezione di Lazzaro e di Daniele tra i leoni; il retro mostra due raffinatissimi pavoni a lato di un cristogramma entro clipeo, con palme laterali. Il coperchio reca sulla fronte l'epitafio in greco dell'esarca Isacio per il quale, nel VII secolo fu reimpiegata la cassa (la traduzione latina sul retro è rinascimentale).

La decorazione musiva del presbiterio costituisce il fulcro ideale dell'intero edificio, nella densità dei riferimenti teologici espressi attraverso una poderosa architettura compositiva, ravvivata da una tavolozza coloristica di sfolgorante bellezza. L'arcone d'ingresso presenta in una serie di quindici clipei il busto di Cristo, barbato, affiancato da quello degli apostoli e, in basso, di S. Gervasio e Protasio. Le lunette delle trifore inferiori illustrano episodi tratti dal libro della Genesi, che si ricollegano al mistero del sacrificio eucaristico, che nello stesso luogo viene celebrato, e allo stesso tempo richiamano profeticamente l'incarnazione di Cristo, secondo l'esegesi dei Padri della Chiesa. La lunetta destra presenta al centro un unico altare a cui portano le offerte due personaggi di condizione dissimile, ancorché entrambi intesi come prefigurazioni del Messia: Abele, a sinistra, in vesti pastorali, proveniente da una stilizzata capanna, offre un agnello (Gn 4, 3-4), mentre a destra Melchisedec, figura sacerdotale per antonomasia, in ricche vesti, nell'atto di uscire da un tempio monumentale, offre pane e vino (Gn 14, 18-20). Sull'altra lunetta domina al centro un tavolo a cui siedono i tre misteriosi personaggi, qui con nimbo ed aureola, apparsi ad Abramo presso la quercia di Mamre (Gn 18, 1-15) e che vengono identificati nella tradizione cristiana come immagine della Trinità; il patriarca offre in un piatto carne di vitello (stilizzata come un minuscolo bovino), mentre all'estrema sinistra siede all'ingresso della sua capanna con aria dubitosa la moglie Sara, a cui verrà annunciata la nascita tardiva di un figlio. A destra è invece rappresentato l'episodio del sacrificio di Isacco (Gn 22, 1-18): Abramo, in atto di colpire con la spada il figlio, è fermato dall'intervento di Dio, rappresentato come mano emergente dalle nuvole, provata ormai la sua totale ubbidienza; ai piedi del gruppo l'ariete che verrà sacrificato al posto di Isacco. L'estradosso di entrambe le lunette si richiama sempre all'annuncio veterotestamentario dell'avvento del Redentore attraverso la figura cardine del precursore Mosè, che compare in due episodi, in entrambi i casi nello spazio rivolto verso l'abside: nella parete destra è raffigurato in basso mentre pascola le greggi delle figlie di Ietro (Es 3, 1 ss.), mentre al di sopra appare sul monte Oreb-Sinai mentre si scioglie i sandali di fronte alla presenza di Dio, di cui emerge la mano tra le nuvole (qui le fiammelle tra le rocce sembrano reinterpretare il riferimento al roveto ardente di Es 3, 2-4 attraverso l'immagine del monte interamente invaso dal fuoco divino in Es 19, 18). Sulla parete opposta, a destra sono rappresentati in basso gli ebrei che attendono la discesa di Mosè, che sul monte, in alto, riceve dalla mano di Dio un rotolo con i comandamenti (Es 19 ss.). Al centro dell'estradosso di ogni lunetta compaiono due angeli che reggono trionfalmente la croce entro un clipeo, mentre nel lato rivolto verso la navata spiccano le figure dei profeti Isaia, nella parete destra, e Geremia, in quella sinistra, che preconizzarono la venuta di Cristo, e il mistero della sua passione.

Nella zona delle trifore superiori dominano le grandi figure degli evangelisti, testimoni dell'avvenuta Incarnazione, Morte e

Resurrezione del Figlio dell'uomo: essi reggono nelle mani il rispettivo Vangelo e appaiono sormontati dai quattro esseri viventi dell'Apocalisse ad essi tradizionalmente associati: nella parete settentrionale Giovanni a sinistra con l'aquila e Luca, a destra, con il vitello, nella parete meridionale Matteo a sinistra, con l'uomo alato e Marco a destra, con il leone. Nelle lunette al di sopra delle trifore superiori, ampiamente restaurate, si snodano racemi di vite a partire da due *kantharoi*, affiancati da colombe.

La volta a crociera del presbiterio presenta ai quattro angoli grandi pavoni con coda frontalmente spiegata da cui si dipartono lungo le nervature festoni di foglie e frutti; questi si collegano alla corona mediana, sorretta da quattro angeli, che racchiude l'immagine dell'agnello mistico, culmine della tematica sacrificale e cristologica dell'intero presbiterio, ora riportata in una prospettiva apocalittica. Le quattro vele sono occupate da grandi racemi d'acanto entro cui si dispongono molteplici animali, forse come allegoria dell'albero della vita.

L'arco absidale presenta nei pennacchi due palme, al di sopra delle quali sono raffigurate le due città di Betlemme e Gerusalemme, simbolo degli ebrei (l'*ecclesia ex circumcisione*) e dei gentili (l'*ecclesia ex gentibus*) uniti in un solo popolo da Cristo; sopra il vertice dell'arco due angeli reggono un clipeo su cui si staglia una raggiera ad otto bracci, che rimanda al reinterpretazione cristiana di un immaginario solare già legato al culto imperiale. La finestra a trifora si riallaccia a quelle degli altri due lati del presbiterio, con due canestri con vite emergente e colombe, a cui si aggiungono più al centro due vasi con racemi d'acanto.

La decorazione dell'emiciclo absidale porta a compimento la prospettiva escatologica già presente nella volta del presbiterio, associandola tuttavia ad una nota espressamente celebrativa, tanto nei confronti della tradizione della chiesa ravennate, quanto del diretto intervento imperiale nel compimento del grandioso edificio.

Al centro del catino, su un cielo aureo solcato da nubi rosse e azzurre campeggia, assiso su un globo azzurro, Cristo, rappresentato imberbe, con nimbo decorato da una croce gemmata, in regali vesti purpuree; ai suoi piedi sgorgano i quattro fiumi paradisiaci da zolle erbose ricolme di fiori, fra cui si aggirano, ai lati, pavoni. Cristo, che tiene nella sinistra il rotolo apocalittico con i sette sigilli, è fiancheggiato da due angeli, con vesti bianche; essi introducono S. Vitale, a sinistra, che riceve con mani velate, secondo il rituale imperiale, la corona del martirio che Cristo gli porge, e il vescovo Ecclesio a destra, recante nelle mani il modello della stessa basilica. Il reimpiego di elementi dell'iconografia ufficiale romana per evocare la regalità di Cristo è ulteriormente sottolineato dal fregio che orla l'intradosso del catino, in cui, al centro di due serie ornamentali di cornucopie incrociate, un cristogramma gemmato è affiancato da due aquile, legate all'immaginario dell'apoteosi imperiale. Alla celebrazione della sovranità ultraterrena di Cristo si uniscono i rappresentanti stessi della sovranità terrena nei due riquadri che affiancano la trifora ai piedi del catino: a sinistra è lo stesso Giustiniano ad essere rappresentato mentre dona alla basilica una patena aurea, seguito a sinistra da dignitari e soldati; definito con notevole precisione ritrattistica, l'imperatore bizantino al pari di Cristo presenta veste purpuree, qui trattenute da una fibula gemmata, con *tablion* aureo ricamato, mentre il capo, sacralmente cinto dal nimbo, reca un diadema di pietre preziose. A destra di Giustiniano, separato da un personaggio non più identificabile (Giuliano Argentario, Belisario?), è ritratto lo stesso vescovo consacrante Massimiano (secondo una recente teoria in sostituzione della figura di Vittore originariamente prevista), vestito di una dalmatica aurea e pallio crucisignato, seguito da un diacono e da un incensiere. Protagonista del riquadro del lato opposto è l'Imperatrice Teodora (mai venuta a Ravenna, al pari di Giustiniano), raffigurata su uno ieratico sfondo architettonico mentre offre un calice aureo; anch'essa in vesti purpuree, con nimbo e ricchissimo diadema sul capo, è affiancata a destra da una serie di dame, dalle raffinate vesti ricamate multicolori, e a sinistra da due dignitari, uno dei quali in atto di scostare la tenda dell'ingresso della chiesa, innanzi al quale è collocata la fontana per le abluzioni.

L'attuale assetto del vano presbiteriale è dovuto in forma sostanziale ai restauri attuati nei primi decenni di questo secolo, che hanno portato al rifacimento della pavimentazione, alla ricostruzione del *synthronon* lungo l'emiciclo dell'abside e della sovrastante decorazione ad intarsi marmorei (*opus sectile*). Nel 1954 è stato ricomposto l'altare recuperando tre lastre in marmo proconnesio ed una mensa in alabastro la cui pertinenza all'originario arredo della basilica non è improbabile; la fronte della cassa presenta due agnelli, sul cui capo sono sospese corone, a lato di una croce, mentre i fianchi presentano semplici croci, con ghirlande pendenti. In età rinascimentale il lato interno dei due pilastri del presbiterio è stato decorato con intarsi marmorei, reimpiegando le colonne del ciborio paleocristiano e sezioni di un fregio romano del II secolo d.C. rappresentante putti a lato di un trono, intenti a giocare con i simboli di Nettuno: si tratta di parte di un ciclo di cui altri elementi sono conservati nel Museo Arcivescovile di Ravenna, agli Uffizi di Firenze e al Louvre di Parigi.

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*
Arnaldo e Jeannette Benini, *Zurigo*
Roberto e Maria Rita Bertazzoni, *Parma*
Riccardo e Sciaké Bonadeo, *Milano*
Michele e Maddalena Bonaiuti, *Firenze*
Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*
Antonella Camerana, *Milano*
Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*
Glauco e Roberta 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*
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*
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*
Ottavio e Rosita Missoni, *Varese*
Maria Rosaria Monticelli Cuggiò e Sandro Calderano, *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 e Graziella Pasini, *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*
Tony e Ursula Riccio, *Norimberga*
Stelio e Pupa Ronchi, *Ravenna*
Lella Rondelli, *Ravenna*
Marco e Mariangela Rosi, *Parma*
Angelo Rovati, *Bologna*
Mark e Elisabetta Rutherford, *Ravenna*
Edoardo e Gianna Salvotti, *Ravenna*
Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*
Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*
Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
Italo e Patrizia Spagna, *Bologna*
Ernesto e Anna Spizuoco, *Ravenna*
Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Ian Stoutzker, *Londra*
Enrico e Cristina Toffano, *Padova*
Gian Piero e Serena Triglia, *Firenze*
Leonardo e Monica Trombetti, *Ravenna*
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*
Associazione Viva Verdi, *Norimberga*
Camst Impresa Italiana di Ristorazione, *Bologna*
Centrobanca, *Milano*
CMC, *Ravenna*
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*
Parmalat, *Parma*
Rosetti Marino, *Ravenna*
Sala Italia, *Ravenna*
SEASER - Marinara Porto Turistico, *Ravenna*
Sì Anelli - Gioielli e orologi, *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

RAVENNA FESTIVAL
ringrazia

Assicurazioni Generali
Autorità Portuale di Ravenna
Banca Commerciale Italiana
Banca Di Romagna
Banca Popolare di Ravenna
Banca Popolare di Verona
Banco S. Geminiano e S. Prospero
Barilla
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
Fondazione Cassa di Risparmio di Parma
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Fondazione Ferrero
I.C.R. Intermedi Chimici Ravenna
Iter
Legacoop
Mirabilandia
Miuccia Prada
Modiano
Nextra
Pirelli
Proxima
Rolo Banca 1473
Sapir
The Sobell Foundation
The Weinstock Fund
UBS
Unibanca

Virgin CLASSICS
EMI CLASSICS

EMI CLASSICS

saluta

artisti ed ospiti del

RAVENNA FESTIVAL

2000

EMI CLASSICS

Welcome to Maxim Vengerov

main Artist

5 50066 2