
Sant'Apollinare in Classe
Giovedì 28 giugno 2001, ore 21

**Wiener
Philharmoniker**

direttore

Riccardo Muti

mezzosoprano

Angelika Kirchschlager

diretta Euroradio



ANTONIO VIVALDI (1678-1741)

Stabat Mater

per contralto, archi e basso continuo RV 621

Trascrizione di Gian Francesco Malipiero

Stabat Mater (Largo)

Cuius animam (Adagissimo)

O quam tristis (Andante)

Qui est homo (Largo)

Quis non posset (Adagissimo)

Pro peccatis (Andante)

Eia Mater (Largo)

Fac ut ardeat (Lento)

Amen (Allegro)

NICOLA ANTONIO PORPORA (1686-1768)

Salve Regina

antifona per contralto, archi e basso continuo

Edizione critica a cura di Francesco Degrada

Salve Regina (Adagio)

Ad te clamamus (Allegretto)

Ad te suspiramus (Adagio)

Eia ergo (Allegro)

Illos tuos (Adagio)

O clemens (Affettuoso)

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

Sinfonia n. 4 in do minore *La Tragica* D. 417

Allegro vivace

Andante

Minuetto

Allegro

SALVE REGINA

Antifona

Salve Regina, Mater misericordiae,
vita, dulcedo et spes nostra, salve.
Ad te clamamus, exules filii Evae,
ad te suspiramus, gementes et flentes,
in hac lacrimarum valle.
Eia ergo advocata nostra,
illos tuos misericordes oculos ad nos converte.
Et Iesum benedictum fructum ventris tui
nobis post hoc exilium ostende.
O clemens, o pia,
o dulcis Virgo Maria.

SALVE REGINA

Salve Regina, madre di misericordia,
vita, dolcezza e speranza nostra, salve.

A te ricorriamo, esuli figli di Eva,
a te sospiriamo, gementi e piangenti,
in questa valle di lacrime.

Orsù, dunque, avvocata nostra,
rivolgi a noi gli occhi tuoi misericordiosi.

E mostraci dopo questo esilio Gesù,
il frutto benedetto del tuo seno.

O clemente, o pia,
o dolce Vergine Maria.

STABAT MATER

Versi latini di Jacopo Benedetti detto Jacopone da Todi

Stabat Mater dolorosa,
juxta crucem lacrimosa
dum pendebat Filius.
Cujus animam gementem,
contristatam ac dolentem
pertransivit gladius.
O quam tristis et afflicta
fuit illa benedicta
Mater Unigeniti!
Quae moerebat et dolebat,
et tremebat dum videbat
Nati poenas inclyti!
Qui est homo, qui non fleret,
Matrem Christi si videret
in tanto supplicio?
Quis non posset contristari
Piam Matrem contemplari
Dolentem cum Filio?
Pro peccatis suae gentis
vidit Jesum in tormentis
et flagellis subditum.
Vidit suum dulcem natum
morientem desolatum,
dum emisit spiritum.
Eja Mater, fons amoris
me sentire vim doloris
fac, ut tecum lugeam.
Fac ut ardeat cor meum
in amando Christum Deum
ut sibi complaceam.
Amen.

STABAT MATER

Stava la Madre addolorata
presso la croce in lacrime
mentre il Figlio v'era sospeso.
La sua anima gemente
angosciata e dolente
da una spada fu trafitta.
Oh quanto triste ed afflitta
fu quella benedetta
Madre dell'Unigenito!
Come piangeva e soffriva,
e tremava nel vedere
le pene del Figlio glorioso!
Quale uomo non piangerebbe,
vedendo la Madre di Cristo
in sì grande supplizio?
Chi potrebbe non rattristarsi
nel contemplare la Madre Pia
dolente assieme al Figlio?
Per i peccati del suo popolo
vide Gesù fra i tormenti
e sottoposto ai flagelli.
Vide il suo dolce nato
nel morire abbandonato
mentre esalava il respiro.
Deh Madre, fonte d'amore,
fammi sentire il fiero tuo dolore
così che con te io gema!
Fa' che arda il cuore mio
nell'amare Cristo Dio
per essere a Lui gradito!

Nicola Antonio Porpora

SALVE REGINA

antifona per contralto, archi e basso continuo

Di Nicola Antonio Porpora sono conservati in varie biblioteche d'Italia e d'Europa i manoscritti di otto *Salve Regina* per voce sola con accompagnamento di 2 violini, viola e basso continuo. Tali Antifone risalgono agli anni 1728-1745, gran parte dei quali l'autore trascorse a Venezia, prima tappa significativa (vi era impegnato come maestro di cappella presso l'Ospedale degli Incurabili) del lungo peregrinare del musicista per l'Europa, in cerca di quel "centro" presso cui stabilirsi che le inquietudini del suo animo, oltre che i casi non propriamente favorevoli della sorte, non gli permisero mai di individuare.

Metà di questo repertorio, che gli specialisti del primo Settecento napoletano assicurano costituire una parte tra le più ispirate del catalogo sacro di Porpora (più ampio di quanto non faccia ritenere la sua scarsa circolazione), è destinata alla voce di soprano e metà a quella di contralto. L'Antifona eseguita nella presente occasione appartiene a quest'ultime. Risalente al 1730, è destinata ad un'allieva dell'Ospedale degli Incurabili nota come l'"Elisabetta mantovana", che si presume fosse in possesso di naturali doti belcantistiche per averla in tal senso elogiata il viaggiatore Charles De Brosses, che ebbe la ventura di ascoltarla a Venezia in quegli anni.

Proprio il belcantismo, d'altra parte, sembra il primo requisito di chi voglia affrontare questa pagina in termini rispettosi della poetica e soprattutto della sensibilità artistica di Porpora. Ovvero, si badi, un belcantismo inteso non come virtuosismo acrobatico e brillante – seppur si tenda spesso a considerare sinonimi tali "ismi" –, né come veicolo di quel tipo d'espressività venata di patetismo, che pure non difetta nelle congeneri (e pressoché coeve) Antifone di Alessandro Scarlatti, di Pergolesi, di Vivaldi. Il belcantismo di Porpora appare piuttosto in questa *Salve Regina* come strumento di un equilibrio e di una compostezza dal sapore neoclassico, in cui – come ha osservato Francesco Degrada – "una tecnica quanto mai sofisticata, fatta di sottili

abbellimenti, vocalizzi, passaggi, cadenze, sfumature di suono, sembra riflettere l'aspirazione a riconquistare l'idea protocristiana del vocalizzo come espressione di rapimento mistico, di gioiosa giubilazione, di smarrimento dell'animo nella contemplazione del sacro, al di là e al di sopra delle parole”.

D'altra parte, questa aspirazione ad una vocalità composita sì, ma votata all'equilibrio e alla compostezza doveva essere stata percepita come tale anche dai più sensibili ascoltatori del tempo, se è vero che un anonimo storiografo napoletano attivo nei primi anni dell'Ottocento, ritraeva Porpora come “fondatore di un nuovo modo di cantare”, come “colui che rinvenne la vera declamazione musicale” e che perciò “i più grandi compositori han sempre riguardato, come modello dell'arte del piacere melodico”.

Un'ulteriore conferma della legittimità di questa chiave di lettura tesa a riconoscere la ricchezza e la varietà dei “vocaboli” linguistici porporiani entro un quadro di superiore equilibrio, di controllata riservatezza, proviene inoltre dall'osservazione formale di questa pagina “veneziana”. Essa infatti appare tutt'altro che una semplice suddivisione del testo liturgico in quattro distinti “numeri”, se è vero che l'articolazione dei tempi, dei profili armonici e delle scansioni ritmiche è tanto più composita quanto più riconducibile ad un disegno fortemente unitario. Basti dire – come mostra lo schema qui sotto evidenziato – che i due numeri centrali sono entrambi tagliati in due sezioni di tempo opposto, onde garantire a tutta l'opera un rigoroso principio d'alternanza tra tempi lenti e tempi rapidi (dall'Adagio del n. 1 all'Affettuoso del n. 4 attraverso l'Allegretto-Adagio del n. 2 e l'Allegro-Adagio del n. 3); e che la vivacità del percorso armonico (ogni numero, eccetto l'ultimo, finisce su tonalità diverse da quelle su cui inizia) alimenta un preciso disegno ciclico, tale per cui il peso del Fa maggiore d'inizio e di fine opera è “rafforzato” dalla presenza di più tonalità intermedie: la mediant minore, la relativa minore (o mediant inferiore) e le sopratoniche maggiore e minore.

<i>Num.</i>	<i>Testo</i>	<i>Tempo</i>	<i>Tonalità</i>	<i>Ritmo in</i>
1.	Salve Regina	Adagio	Fa+ / La-	4/4
2a.	Ad te clamamus	Allegretto	Re- / Fa+ / Re-	12/8
2b.	Ad te suspiramus	Adagio	Sol-	12/8
3a.	Eia ergo	Allegro	Sol+	6/8
3b.	Illos tuos...	Adagio	La- / Sol-	4/4
4.	O clemens	Affettuoso	Fa+	3/4

Il presente schema non esaurisce tuttavia i molteplici motivi d'interesse suscitati da questa *Salve Regina*, considerata non a caso la più bella tra quelle di Porpora: non evidenzia la naturale facilità delle modulazioni (sublime quella cromatica dell'Adagio del n. 3 da La minore a Sol minore), né la soave alonatura timbrica degli accompagnamenti strumentali; in particolare, solo una dettagliata analisi può evidenziare con quale ricchezza d'artifici Porpora sappia evocare i contenuti del testo liturgico. Un solo esempio vale tuttavia la pena di sottolineare, tra i tanti: ovvero l'improvviso accrescersi di densità dell'accompagnamento orchestrale, ottenuto attraverso la semplice diminuzione delle figure ritmiche, laddove (sez. 3b) la preghiera alla Vergine si volge alla rievocazione della figura del Figlio, alle parole "Et Jesum, benedictum fructum ventris tui...".

Il manoscritto di questa Antifona è conservato presso la Musikabteilung della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna. Condotta con rigorosi criteri filologici, l'edizione critica si deve al prof. Francesco Degrada dell'Università di Milano, che l'ha redatta nel 1996 per i tipi di Casa Ricordi.

Antonio Vivaldi
STABAT MATER

per contralto, archi e basso continuo RV 621

Lo *Stabat Mater* per contralto, archi e basso continuo RV621 di Antonio Vivaldi risale al 1711 e con ogni probabilità fu scritto su commissione dei Padri Filippini di Brescia in vista non tanto dei riti della Settimana Santa, quanto delle celebrazioni liturgiche per la Festa della Beata Vergine Addolorata. Si suppone questa particolare destinazione in quanto l'intonazione della celeberrima sequenza attribuita a Jacopone da Todi non è qui realizzata per intero, come i riti della Settimana Santa imporrebbero, ma in una forma “breve”, più adatta all'occasione, comprendente la metà esatta delle 20 strofe che costituiscono il testo poetico originale: compare cioè tutta la prima parte – le prime 8 strofe – relativa alla narrazione del dramma del dolore di Maria ai piedi della croce ma delle 12 rimanenti, che costituiscono la preghiera alla “Mater, fons amoris”, ne sono musicate solo 2 (più l’“Amen”), come si evince anche dal presente schema formale.

<i>Num. Testo</i>		<i>Strofe</i>	<i>Tempo</i>	<i>Forma</i>	<i>Contenuto</i>
1.	Stabat Mater	1	Largo	Aria	_____
2.	Cuius animam	1	Adagissimo	Recitativo	Narrazione
3.	O quam tristis	2	Andante	Aria	
4.	Qui est homo	1	Largo	Aria	
5.	Quis non posset	1	Adagissimo	Recitativo	Dramma
6.	Pro peccatis	2	Andante	Aria	_____
7.	Eia Mater	1	Largo	Aria	_____
8.	Fac ut ardeat	1	Lento	Barcarola	Preghiera
9.	Amen		Allegro	Aria	_____

Se si considera che il manoscritto autografo conservato a Brescia esibisce una scrittura particolarmente frettolosa e soprattutto che i numeri 4-6 ricalcano esattamente, seppur con altro testo, il materiale musicale dei numeri 1-3, si verrebbe tuttavia indotti a dubitare che i Filippini avessero commissionato a Vivaldi uno *Stabat Mater* “brevis” e a ipotizzare, piuttosto, un caso di incompiutezza vera e propria, come se il poco tempo a disposizione avesse costretto il “prete rosso” a disegnare

questa particolare formulazione della sequenza.

Se così fosse – ma le ricerche più recenti tendono a escluderlo – si dovrebbe comunque annoverare quest'opera tra quelle, invero più numerose di quanto non si creda, in cui le circostanze esterne impongono all'artista di far di necessità virtù. La suddivisione del lavoro in tre parti di tre strofe ciascuna, tagliate nella struttura “Aria-Recitativo-Aria” o “Aria-Barcarola-Aria”, ternaria anch'essa, rende infatti questo *Stabat Mater* vivaldiano una pagina dal disegno formale solidissimo, quanto mai “musicale” di per sé.

Meno discussa in sede musicologica, in quanto unanimemente accettata, è invece l'interpretazione della circostanza d'essersi Vivaldi in quest'occasione sottratto al rispetto del principio canonico dell'alternanza agogica tra i tempi – tutti i “movimenti” sono lenti, eccetto l'ultimo – come per meglio adeguarsi al clima dolente, luttuoso, della sequenza jacoponica. Se insomma nell'Antifona di Porpora ogni inflessione del testo suggerisce un accorgimento “retorico” che la simbolizzi musicalmente, qui lo spirito poetico del testo è rievocato attraverso l'uniformità del tono espressivo.

Difficile ad ogni modo stabilire se alla bellezza e alla profondità di quest'ultimo concorra maggiormente la scrittura vocale, che riserva al contralto squisitezze melodiche degne della migliore cantabilità italiana, o la scrittura orchestrale, che fin dalle battute introduttive (per non dire dell'efficacissimo ostinato che accompagna l'“Eia, Mater”) rivela tutta la sapienza del navigato concertista.

Franz Schubert
Sinfonia n. 4 in do minore LA TRAGICA D. 417

Era già morto da più di vent'anni, Schubert, quando nel novembre 1849, per il concerto inaugurale della Società musicale "Euterpe" di Vienna, si sentirono risuonare per la prima volta in pubblico le note della *Sinfonia n. 4*, risalente al 1816. Il riconoscimento del valore dello Schubert sinfonico fu infatti postumo, come dimostrano i casi della "*Grande*" (composta nel 1825 e "battezzata" tredici anni dopo) e, ancor più, della "*Incompiuta*" (1822, 1865). Sicché, come conseguenza di tale vicenda esecutiva, il sinfonismo schubertiano assunse, durante le prime tappe della sua fortuna critica, una duplice posizione storica: da una parte come esempio d'un classicismo "facile", quale era allora ritenuto quello d'impronta haydniana e mozartiana, vissuto come anacronistico dai primi conoscitori delle Sinfonie di Beethoven; dall'altra, come involontario precursore di quell'intimismo che la cultura romantica andava cavalcando nella diversa forma della miniatura diaristica o del frammento lirico.

Quanto a lungo sia stata influenzata da tale iniziale fortuna critica la ricezione del sinfonismo schubertiano è poi inutile dire. È però anche vero che da alcuni lustri l'intera produzione del viennese è stata rivisitata in un'ottica finalmente estranea al continuo paragone beethoveniano, tale da individuare – e diversamente considerare – i molteplici tratti d'originalità della scrittura del musicista, ivi compreso quello strettamente formale. Anziché copia sbiadita del modello classico, il suo stile "sonatistico", più narrativo che drammatico, più votato all'assommarsi d'eventi sonori che al loro contrasto, è stato finalmente possibile considerare come ulteriore, significativa freccia di un arco creativo già riconosciuto generosissimo sul piano dell'invenzione melodica e armonica.

La premessa è indispensabile per meglio penetrare la qualità formale, oltre che tematica, di un'opera come la Sinfonia n. 4 in do minore, che Schubert compose a 19 anni. Essa reca l'appellativo di "*Tragica*" che la separa dalle tre precedenti, segnando un nodo di maggiore

impegno espressivo e un tono più “alto”. Ma se taluni elementi di *pathos* sembrano presiedere programmaticamente all’opera, specie nel primo e nell’ultimo movimento, è ad ogni modo da notare come ogni disegno tematico in modo minore finisca col risolversi e alleggerirsi nel maggiore, come se la conflittualità del terreno tragico venisse poi superata in una luce di più armoniosa serenità. D’altra parte non v’è piega di questo lavoro in cui non si spieghi l’incanto lirico dell’inconfondibile melodismo schubertiano, specie quando il nitore dell’espressione cantabile si appanna di una segreta e ansiosa nostalgia, come massimamente accade nel secondo movimento.

Come nella prassi haydniana, l’opera si apre con un Adagio molto introduttivo in cui le sospensioni armoniche, rese tali da ritardi e appoggiature, stabiliscono un clima misterioso paragonabile a quello del celebre Quartetto “*delle dissonanze*” di Mozart. Questo solenne prologo sfocia poi in un Allegro vivace le cui enunciazioni tematiche, slanciata e aggressiva la prima, più cantabile la seconda, sono intonate dagli archi, mentre legni e ottoni svolgono una funzione di rinforzo e di raccordo.

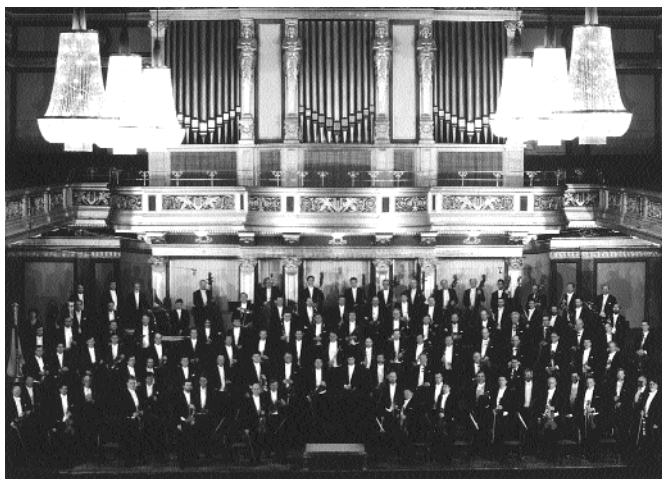
Il successivo Andante in la bemolle maggiore è pagina chiaramente costruita su due episodi, l’uno tutto pervaso di soavità poetica e l’altro più concitato. Tale contrasto si risolve tuttavia in un dialogo sfumato tra legni e archi, che si rimandano una figura di tre note, un semplice motivo, un incantevole gesto.

Ecco poi il Minuetto (non lo Scherzo) presentare caratteri oscuri nel cromatismo e nell’inquietudine armonica, in contrasto con un Trio dal carattere “affettuoso”, col disegno seducente di oboi e clarinetti.

L’Allegro conclusivo presenta più marcate ambizioni sinfoniche, ma anche qui il *pathos* iniziale, inizialmente concitato, si stempera verso un epilogo in luminoso Do maggiore. La solennità del “passo”, dell’incedere di questo movimento, oltre che la ritrovata tonalità di Do maggiore, sembrano così prefigurare gli ampi orizzonti, molto ancora a venire, della “Grande”.

Enrico Girardi

WIENER PHILHARMONIKER



Nel 1841, Otto Nicolai, autore di *Die lustigen Weiber von Windsor*, fu nominato direttore d'orchestra del Kärntnertheater. Su consiglio di numerose personalità influenti della vita musicale della città, il 28 marzo 1842 Nicolai diresse un concerto organizzato “dall'insieme del personale dell'Orchestra del Hof-Operntheater imperial-regio” nel Grosser Redoutensaal. In quell'occasione, si definirono i principi ideologici di base della “Philharmonische Akademie”, nucleo originario dei futuri Wiener, secondo i quali solo un musicista membro dell'Orchestra della Staatsoper di Vienna poteva diventare membro dei Wiener Philharmoniker; per l'occasione, venne sancita l'autonomia artistica, finanziaria e organizzativa dell'orchestra, e il carattere democratico alla base delle scelte decisionali effettuate dal complesso.

Nel 1847, quando Nicolai lasciò Vienna in via definitiva, la giovane impresa ebbe quasi un crollo, privata non solo del direttore artistico, ma anche di quello amministrativo. Dopo dodici anni di incertezze, durante i quali l'orchestra organizzò solo una decina di concerti, il 15 gennaio 1860 ebbe luogo nel Kärntnertheater il primo di quattro concerti in abbonamento sotto la guida di Carl Eckert, direttore della Staatsoper. Da allora, i concerti si sono succeduti senza interruzione fino ai giorni nostri.

Sotto la direzione di Otto Dessoff, l'orchestra ha ampliato con sistematicità il proprio repertorio, ha gettato importanti basi organizzative e si è trasferita, all'inizio della stagione 1870/71, nella Sala Dorata del Musikverein di Vienna, che da allora è diventata il luogo ideale per le attività dei Wiener Philharmoniker: grazie alle sue peculiarità acustiche, la sala ha avuto un'influenza decisiva sulla timbrica e sullo stile esecutivo del complesso.

Numerosi artisti hanno collaborato in veste di solisti o di direttori con la celebre orchestra, tra gli altri Wagner, Verdi, Bruckner, Brahms e Liszt. Con Hans Richter, leggendario direttore della prima assoluta del *Ring des Nibelungen* a Bayreuth, l'orchestra, ha eseguito in prima assoluta la Seconda e la Terza Sinfonia di Brahms e l'Ottava Sinfonia di Bruckner e si è imposta definitivamente a livello internazionale. Diretta da Gustav Mahler, l'Orchestra si è esibita per la prima volta all'estero, in occasione dell'Esposizione Universale di Parigi del 1900. Nel 1908, i Philharmoniker si costituiscono in associazione di diritto; diretti da Felix Weingartner, nel 1922 realizzano la loro prima tournée, che li conduce sino in Sudamerica. L'incontro con Richard Strauss segna una tappa fondamentale nella ricca storia del complesso: legato ai Wiener da un'intensa amicizia, manifestatasi nei festeggiamenti in occasione del suo 75° e 80° compleanno, Strauss ha diretto l'orchestra in numerose rappresentazioni di opere e concerti, in Austria come all'estero. Il prestigioso curriculum dell'orchestra registra inoltre la collaborazione con Arturo Toscanini, dal 1933 al 1937, e con Wilhelm Furtwängler il quale, nonostante l'abolizione del sistema dei direttori in abbonamento, fu di fatto il direttore principale dell'orchestra nei periodi 1933-1945 e 1947-1954.

Nel 1938 gli avvenimenti politici minacciano la regolare attività dell'orchestra: numerosi artisti ebrei furono licenziati senza preavviso dai nazisti, e fu soltanto grazie allo sforzo di Wilhelm Furtwängler se l'associazione non venne liquidata. Ciò nonostante, sei membri dei Wiener morirono nei campi di concentramento, e un giovane violinista cadde sul fronte russo. Al termine della

seconda guerra mondiale, l'orchestra riprende la collaborazione con i direttori d'orchestra più importanti dell'epoca: Wilhelm Furtwängler, Erich Kleiber, Otto Klemperer, Hans Knappertsbusch, Clemens Krauss, Dimitri Mitropoulos, Eugene Ormandy, Carl Schuricht, George Szell, Bruno Walter, Carlo Maria Giulini, Georg Solti e, nella generazione più giovane, Claudio Abbado, Christoph van Dohnányi, Bernard Haitink, Carlos Kleiber, James Levine, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Riccardo Muti, Seiji Ozawa e André Previn. Di particolare rilievo la collaborazione con i due direttori onorari, Karl Böhm e Herbert von Karajan, e con Leonard Bernstein, membro onorario dell'orchestra.

I Wiener Philharmoniker sono ambasciatori degli ideali di pace, umanità e riconciliazione, indissolubilmente connessi alla musica; tale ruolo si è manifestato con particolare evidenza in occasione della messa celebrata in S. Pietro da Giovanni Paolo II nel 1985, sotto la direzione di Karajan, e nella tournée in Israele con Bernstein nel 1988.

Per i suoi meriti artistici, l'orchestra ha ricevuto numerosi premi, dischi d'oro e di platino, onorificenze nazionali, ed è stata insignita del titolo di socio onorario presso molte istituzioni culturali; a New York e Tokyo sono state fondate due associazioni di "Amici dei Wiener Philharmoniker". Nel 1989 la Banca Nazionale Austriaca ha coniato una moneta dedicata ai Wiener; nel 1959, 1967 e 1992 il Ministero austriaco delle poste e telegrafi ha emesso tre francobolli speciali in onore dell'orchestra.



RICCARDO MUTI

Nato a Napoli, si diploma in pianoforte al Conservatorio di San Pietro a Majella sotto la guida di Vincenzo Vitale, successivamente in composizione e direzione d'orchestra al Conservatorio di Milano nelle classi di Bruno Bettinelli e Antonino Votto. Nel 1967 s'impone all'attenzione del mondo musicale vincendo, primo direttore italiano, il premio "Guido Cantelli". Dal 1968 al 1980 è direttore principale e direttore musicale del Maggio Musicale Fiorentino. Nel 1972 succede a Otto Klemperer in qualità di "Principal Conductor" sul podio della Philharmonia Orchestra di Londra; nel 1979 l'Orchestra lo nomina "Music Director" e, nel 1982, "Conductor Laureate". Dal 1980 al 1992 è direttore musicale della Philadelphia Orchestra, che guida in numerose tourné e con la quale

vanta numerose incisioni discografiche.

Il 5 novembre 1970, Riccardo Muti debutta al Teatro alla Scala di Milano, del quale diventa direttore musicale nel 1986; l'anno seguente gli è conferita la nomina di direttore principale della Filarmonica della Scala.

Nei quattordici anni di direzione musicale a Milano, Riccardo Muti ha esplorato diversi ambiti del teatro musicale. Nel 1982 ha diretto *Ernani*, seguito da *Nabucco* e *Attila*. Sempre nel nome di Verdi ha inaugurato anche le stagioni 1989/90 con *I vespri siciliani*, 1992/93 con *Don Carlo* e 1997/98 con *Macbeth*. Sul palcoscenico scaligero ha riportato due opere della Trilogia verdiana assenti da tempo, quali *La traviata* e *Rigoletto* e, nel febbraio 1999, *La forza del destino*. Di Mozart ha presentato in successione i tre capolavori dapontiani *Così fan tutte*, *Le nozze di Figaro* e *Don Giovanni*, oltre a *La clemenza di Tito*, *Idomeneo* e *Die Zauberflöte*; ha inoltre contribuito alla conoscenza e alla diffusione del repertorio neoclassico, in particolare Bellini – *I Capuleti e i Montecchi* – e Rossini – *Guglielmo Tell*. Ha diretto i capolavori gluckiani – *Alceste*, *Orfeo ed Euridice*, *Iphigénie en Tauride* e *Armide* – e alcune rarità, quali *Lodoïska* di Cherubini e *La vestale* di Spontini. Dopo aver diretto *Der fliegende Holländer* e *Parsifal*, ha affrontato l'intero ciclo *Der Ring des Nibelungen*, inaugurato nel 1994 con *Die Walküre* e proseguito con *Das Rheingold* (1996), *Siegfried* (1997) fino a *Die Götterdämmerung*, spettacolo inaugurale della stagione 1998/99. Il suo contributo al repertorio pucciniano comprende l'esecuzione di *Tosca*, già diretta a Philadelphia e della quale è stata realizzata la versione discografica, nonché *Manon Lescaut*.

Il 18 maggio 1996 ha diretto il concerto per il cinquantésimo anniversario della ricostruzione della sala del Teatro milanese.

Con i complessi scaligeri ha effettuato acclamate tournée in Germania, in Russia, a Parigi – dove nel 1988 ha diretto la *Messa di Requiem* di Verdi a Nôtre Dame – e in Giappone, ove sarà di nuovo ospite nel prossimo settembre. Si è presentato inoltre a Siviglia, Madrid e Barcellona, in occasione dell'Expo 1992, alla Carnegie Hall di New York nel 1992 e alla Alte Oper di Francoforte nel 1994.

In questi anni ha intensificato il rapporto con la Filarmonica della Scala, che ha condotto ai vertici del panorama concertistico internazionale: alla guida dell'orchestra, Riccardo Muti ha ricevuto, nel 1988, il "Viotti d'Oro" e, nel 1997, il "Disco d'Oro" per la prima delle due incisioni discografiche dedicate alle musiche di Nino Rota. Nel 1996 ha diretto la compagine milanese a Vienna, nella sala del Musikverein, a chiusura delle "Wiener Festwochen", in una tournée in Estremo Oriente – Giappone, Corea, Hong Kong – e in Germania. L'anno 1999 segna il debutto della Filarmonica al Festival di Salisburgo. Con la Filarmonica, Riccardo Muti prosegue inoltre la collaborazione ad un progetto discografico di ampio respiro, che riserva un posto di rilievo alla musica orchestrale italiana di fine Ottocento e del XX secolo; tra i compositori inclusi nel progetto figurano Puccini, Catalani, Ponchielli, Martucci, Casella, Busoni e Rota. Dopo molti decenni ha riproposto l'integrale delle sinfonie di Beethoven al Teatro alla Scala. Riccardo Muti ha diretto produzioni operistiche al Maggio Musicale Fiorentino, al Festival di Salisburgo – dove, dal 1971, le sue interpretazioni mozartiane sono divenute un'importante e consolidata tradizione – alla Scala, a Philadelphia, New York, Monaco di Baviera, Vienna – ove ha diretto un nuovo ciclo della trilogia Mozart-Da Ponte – a Londra e a Ravenna Festival – ove ha proposto nuove edizioni di *Norma* nel 1994, *Cavalleria rusticana* nel 1996 e *Pagliacci* nel 1998. In veste di direttore ospite è invitato ogni anno a dirigere la Bayerischer Rundfunk Symphonieorchester di Monaco, l'Orchestre Nationale de France e la New York Philharmonic Orchestra.

È stato più volte chiamato a dirigere i Berliner Philharmoniker e, in particolare, i Wiener Philharmoniker, con i quali il rapporto è intenso. Ospite abituale a Vienna, Riccardo Muti è stato insignito dell'"Anello d'Oro", la più alta onorificenza riservata ad un direttore d'orchestra. Con la prestigiosa orchestra viennese ha realizzato numerose tournée europee, approdate anche al Teatro alla Scala nel 1994, nel 1997, alla Carnegie Hall di New York e a Tokyo nell'aprile scorso; con l'orchestra prosegue inoltre un'importante collaborazione discografica che dedica particolare

attenzione ai capolavori del sinfonismo classico e romantico – Mozart, Schubert e Schumann. Sul podio dei Wiener Philharmoniker ha diretto nel 1991 il concerto inaugurale delle celebrazioni del bicentenario mozartiano a Salisburgo, nel 1992 il concerto in onore dei centocinquant'anni dell'Orchestra, nonché tre edizioni del Concerto di Capodanno, nel 1993, 1997 e 2000. Nel 1996 ha diretto il concerto solenne per il Millennio dell'Austria; nell'ambito delle celebrazioni per il bicentenario schubertiano, l'anno successivo ha diretto una serie di concerti, culminati nell'esecuzione della *Messa in mi bemolle maggiore D 950* nel duomo di Santo Stefano a Vienna.

Nel corso della sua carriera, Riccardo Muti ha ricevuto numerosi riconoscimenti da istituzioni straniere – Università di Philadelphia, Warwick University, Westminster Choir College di Princeton, Istituto delle Scienze “Weizmann” di Tel Aviv – e italiane – Università di Bologna, Urbino, Lecce, Cattolica del Sacro Cuore di Milano.

Riccardo Muti è membro della Royal Academy of Music, dell'Accademia di Santa Cecilia, dell'Accademia Luigi Cherubini di Firenze e dell'Accademia Filarmonica di Bologna. È stato nominato “Grand’Ufficiale” e “Cavaliere di Gran Croce” della Repubblica Italiana ed è stato insignito della “Verdienstkreuz” della Repubblica Federale Tedesca, dell’“Ehrenkreuz” della Repubblica Austriaca, della “Croce di Commendatore dei Cavalieri di Malta” e della “Legion d’Onore” della Repubblica Francese. Nel maggio 2000 ha ricevuto dalle mani del Presidente dello Stato di Israele il prestigioso premio “Wolf” per le arti. È cittadino onorario di molte città fra cui Philadelphia, Milano, Firenze, Busseto, Maiolati Spontini e Ravenna. Ha diretto un concerto benefico per la raccolta di fondi destinati al restauro della casa di Mozart, a seguito del quale il Mozarteum di Salisburgo lo ha insignito della medaglia d'argento, massima onorificenza conferita ad un interprete mozartiano; in memoria dell'avvenimento, è stata posta una targa in marmo con il suo nome e quello dei Wiener Philharmoniker all'ingresso della casa del compositore salisburghese.

Riccardo Muti ha inoltre concretizzato il proprio impegno civile in una serie di concerti, in collaborazione con la Filarmonica della Scala e il Coro Filarmonico della Scala, promossi e organizzati da Ravenna Festival e realizzati in città simbolo della storia contemporanea più travagliata: Sarajevo nel luglio 1997, Beirut nel 1998, Gerusalemme nel 1999, e Mosca nel 2000.



ANGELIKA KIRCHSCHLAGER

Angelika Kirchschrager è uno dei mezzosoprani più giovani e richiesti a livello internazionale. Nata a Salisburgo, intraprende studi pianistici al Mozarteum nella sua città natale. Terminati gli studi al “Musisches Gymnasium”, nel 1984 si iscrive all’Accademia musicale viennese, ove studia con Walter Berry.

A seguito del debutto nel *Flauto magico* alla Wiener Kammeroper, è chiamata ad interpretare i ruoli di Zerlina in *Don Giovanni* e Cherubino ne *Le nozze di Figaro* allestito nel castello di Schönbrunn.

Finalista al prestigioso concorso internazionale “Hugo Wolf” di Stoccarda nel 1990, l’anno seguente si aggiudica tre premi al concorso internazionale viennese “Belvedere”.

In veste di solista, si è esibita in Austria, Francia, Germania, Italia e Repubblica Ceca e si è distinta in programmi radiofonici e televisivi per la Radio Nazionale Austriaca. Si è inoltre esibita in Europa, Nordamerica ed Estremo Oriente, sia in recital che in produzioni operistiche.

Nel 1992 ha impersonato il mezzosoprano Frieda Zerny nella produzione cinematografica dedicata a Hugo Wolf e realizzata dalla Hessischer Rundfunk tedesca.

Nel 1997 ha realizzato la sua prima incisione discografica per l’etichetta Sony Classical, con la quale ha un

contratto in esclusiva; il disco, che contiene Lieder di Alma Mahler, Gustav Mahler e Erich Korngold, è stato accolto con entusiasmo dalla critica musicale. Si è inoltre distinta per l'incisione delle musiche di scena del *Sogno di una notte di mezza estate* di Mendelssohn con i Berliner Philharmoniker diretti da Claudio Abbado. In collaborazione con alcuni artisti ospiti, quali il chitarrista John Williams, il violista Yuri Bashmet, i pianisti Helmut Deutsch e Roger Vignoles e il London Metropolitan Ensemble, ha realizzato una ulteriore incisione discografica dal titolo *When Night Falls*, che raccoglie melodie popolari, Lieder, canzoni di Broadway e ninna-nanne.

Nella stagione 1998-1999 ha preso parte ai concerti inaugurali del "Mostly Mozart Festival" al Lincoln Center; ha inoltre interpretato il ruolo principale in una nuova produzione del *Rosenkavalier* a Ginevra, la parte del Compositore in *Ariadne auf Naxos*, nella nuova produzione di Jonathan Miller all'Opera di Losanna e il ruolo di Hänsel alla Graz Opera. Ha cantato i *Lieder eines fahrenden Gesellen* di Mahler per la radio danese, il *Salve Regina* di Pergolesi, in occasione di un concerto natalizio trasmesso in televisione e realizzato in collaborazione con Riccardo Muti e l'Orchestra della Scala di Milano, e ha preso parte ad una produzione televisiva per la notte di Capodanno con Kurt Mazur alla testa della New York Philharmonic.

Nel 1999 è tornata a Vienna per interpretare *Der Rosenkavalier* e una nuova produzione de *Die lustige Witwe* (La vedova allegra) diretta da Sir John Eliot Gardiner; nello stesso anno si è esibita in numerosi recital a Londra, Amsterdam, Colonia, Tolosa, Hohenems e Graz. In primavera ha cantato *I sette peccati capitali* di Weill al Musikverein di Vienna, seguito dal capolavoro di Pfitzner *Palestrina* alla Staatsoper viennese e dal *Don Giovanni* al Theater an der Wien con Muti e i Wiener Philharmoniker. Acclamata ospite a Ravenna Festival, ove ha cantato nel *Don Giovanni*, ha tenuto alcuni recital in Scandinavia e una tournée in Giappone. Nuovamente ospite del "Mostly Mozart Festival" di New York, è stata acclamata interprete di Valencienne in *Die lustige Witwe* con la Staatsoper di Vienna.

Nella stagione 1999-2000, ha debuttato al Teatro alla Scala di Milano nel *Don Giovanni* sotto la direzione di Riccardo Muti, e al Festival di Edimburgo, ove si è esibita in un programma solistico. All'insegna di Mahler, in autunno ha cantato i *Kindertotenlieder* con la London Symphony Orchestra diretta da Michael Tilson Thomas, una selezione di Lieder con la New York Chamber Symphony e *Das klagende Lied* con l'Orchestra Sinfonica di Vienna.

Nel 2000 ha tenuto alcuni recital alla Wigmore Hall di Londra, a Bilbao, al Théâtre des Champs-Élysées a Parigi, alla Scala di Milano e a Francoforte.

Ha cantato all'Opéra de la Bastille in una nuova produzione de *Les contes d'Hoffmann* e in *Ariadne auf Naxos* con la London Symphony Orchestra diretta da Sir Simon Rattle, ed ha inoltre preso parte all'esecuzione della *Nona Sinfonia* di Beethoven con i Wiener Philharmoniker.

WIENER PHILHARMONIKER

MEMBRI ATTIVI

maestri concertatori

Rainer Küchl
Werner Hink
Rainer Honeek
Volkhard Steude

violini primi

Anton Straka
Eckhard Seifer
Huert Kroisamer
Josef Hell
Helmuth Puffler
Herbert Frühauf
Peter Görzel
Gerhard Libensky
Herbert Linke
Manfred Kuhn
Günter Seifert
Wolfgang Brand
Clemens Hellsberg
Erich Schagerl
Bernhard Biberauer
Martin Kubik
Milan Serena
Martin Zalodek
Daniel Froschuer

violini secondi

Peter Wächrer
Raimund Lissy
Tibor Kovács
Gerald Schubert
René Staar
Hans Wolfanga Weihs
Ortwin Ottmaier
Heinz Hanke
Alfons Egger
Gerhard David
Helmut Zehetner
George Fritthum
Alexander Steinberger
Harald Krumpöck
Michael Kostka
Benedict Lea
Marian Leško

viola

Heinrich Koll
Tobias Lea
Christian Frohn
Klaus Peisteiner

Peter Pecha
Wolf-Dieter Rath
Helmuth Weis
Walter Blovsky
Erhard Litschauer
Günter Szkokan
Gottfried Martin
Erich Kaufmann
Edward Kudlak
Hans P. Ochsenhofer
Mario Karwan
Martin Lemberg
Elmar Landerer

violoncelli

Wolfgang Herzer
Franz Bartolomey
Friedrich Dolezal
Raphael Eieder
Werner Resel
Reinhard Repp
Dietfried Gürtler
Gerhard Kaufmann
Jörgen Fog
Gerhard Iberer
Csaba Bornemisza
Robert Nagy

contrabbassi

Alois Posch
Herbert Mayr
Wolfgang Gürtler
Gerhard Formanek
Milan Sagat
Rudolf Degen
Richard Heintzinger
Alexander Matschinegg
Timothy Dunin
Georg Straka

arpa

Anna Lelkes

flauti

Wolfgang Schulz
Meinhart Niedermayr
Dieter Flury
Rudolf Nekvasil
Günter Federsel
Günter Voglmayr
oboi
Goufried Boisits
Martin Gabriel
Günter Lorenz

Walter Lehmayr
Alexander Öhlberger

clarinetti

Peter Schmidl
Ernst Ottensamer
Norbert Täubl
Horst Hajek
Johann Hindler
Andreas Wieser

fagotti

Michael Werba
Stepan Turnovsky
Harald Müller
Fritz Falzl
Reinhard Öhlberger
Wolfgang Koblitz

corni

Wolfgang Tomböck jun.
Ronald Janezie
Lars Michael Stransky
Volker Altmann
Willibald Janezie
Günter Högner
Wolfgang Vladar
Roland Horvath
Friedrich Pfeiffer

trombe

Hans Peter Schub
Gotthard Eder
Martin Mühlfellner
Walter Singer
Josef Pomberger
Reinhold Ambros

tromboni

Gabriel Madas
William McElheney
Karl Jeitler
Johann Ströcker

tuba

Paul Halwax

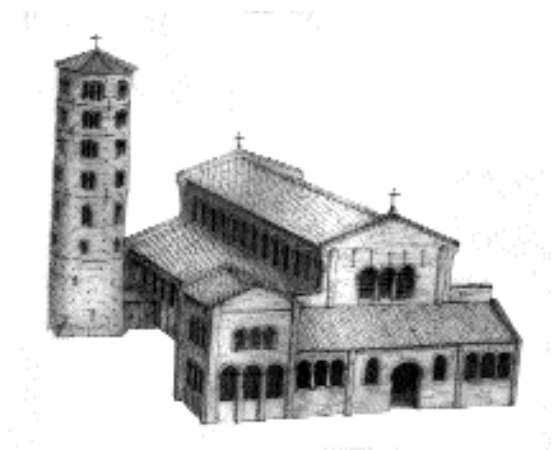
percussioni

Roland Altmann
Bruno Hartl
Anton Mittermayr
Wolfgang Schuster
Kurt Prihoda
Franz Zamazal
Rudolf Schmidinger

MEMBRI IN PENSIONE

Alfred Altenburger
Kurt Anders
Roland Baar
Walter Barylli
Georg Bedry
Ludwig Beinl
Horst Berger
Roland Berger
Franz Broschek
Reinhard Dürner
Johann Fischer
Paul Fürst
Wolfram Görner
Josef Hell
Adolf Holler
Josef Hummel
Carl Johannis
Rudolf Josel
Harald Kautzky
Leopold Kolar
Josef Kondor
Ferdinand Kosak
Willi Krause
Burkhard Kräutler
Franz Kreuzer
Eduard Karysz
Fritz Leitermeyer
Herbert Manhart
Horst Münster
Otto Nessizius
Hans Noyak
Camillo Öhlberger
Karl Öhlberger
Ernst Pamperl
Georg Patay
Alfred Planyavsky
Alfred Prinz
Herbert Reznicek
Karl Rosner
Robert Scheiwein
Ernst Scheit
Herbert Schmid
Reinhold Siegl
Wolfgang Singer
Helmut Skalar
Franz Söllner
Wolfgang Tomöck
Gerhard Turetschek
Martin Unger
Alfred Welt
Edwin Werner
Ewald Winkler
Dietmar Zeman

IL LUOGO



sant'apollinare in classe

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

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

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

gradinata.

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

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

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

Salvatore”). Al di sopra del clipeo la mano del Padre emerge dalle nuvole, a rappresentare la voce che nel racconto evangelico sancisce la genesi divina del Figlio.

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

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

In basso, nella zona compresa fra le cinque finestre, sono raffigurati entro nicchie ieratiche conchigliate, con tende aperte sullo sfondo, quattro successori di Apollinare, i vescovi Ecclesio, Severo, Orso e Ursicino. I due riquadri alle estremità laterali costituiscono due aggiunte posteriori, databili agli ultimi decenni del VII secolo. Entrambi presentano un ricco coronamento architettonico ad arco, dalla vivacissima cromia, con aquile sopra pilastri laterali. La scena a sinistra, in larghissima parte frutto di integrazioni medioevali e moderne, rappresenta una scena ufficiale, con tutta probabilità il conferimento imperiale dell’autocefalia alla chiesa ravennate (Siracusa, 1 marzo 666). I due personaggi nimbiati al centro sono forse da identificare nell’imperatore Costante II, dalla veste purpurea, e nell’Arcivescovo Mauro, presule di Ravenna all’epoca; i personaggi sulla sinistra corrispondono ai figli di Costante Costantino IV Pogonato, Eraclio e Tiberio, mentre sulla destra, accompagnato da rappresentanti del clero, a ricevere il rotolo con i privilegi dalle mani dell’imperatore, è Reparato, vicario, e in seguito successore, di Mauro, affiancato da altri rappresentanti del clero. La scena sul lato opposto, anch’essa ampiamente restaurata, condensa con schematica rigidità attorno ad un unico altare tre immagini di sacrificio,

prefiguranti il rito eucaristico, già presenti nel presbiterio di S. Vitale: sulla sinistra Abele, in vesti pastorali, offre un agnello (Gn 4, 3-4), al centro Melchisedec, in abiti sacerdotali offre pane e vino (Gn 14, 18-20), mentre a destra Abramo conduce il figlio Isacco per immolarlo, fermato dall'intervento di Dio, la cui mano, sul lato opposto, emerge dalle nuvole (Gn 22, 1-18).

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

La chiesa conserva una ricchissima serie di sarcofagi marmorei, in buona parte destinati ai vescovi della chiesa locale, che testimoniano l'intera evoluzione della scultura ravennate fra tardoantico ed alto medioevo. In fondo alla navata destra è collocato un sarcofago parzialmente incompiuto, databile entro la metà del V secolo, ma reimpiegato alla fine del VII secolo per il vescovo Teodoro; esso presenta in forma assai elegante un programma interamente zoomorfo, con pavoni, uccelli vari e persino una lepre, affiancati ai simboli escatologici della croce, del cristogramma, del *kantharos* (vaso) e della vite. Strutturalmente simile al precedente, e attribuibile alla medesima bottega è il cosiddetto sarcofago dei dodici apostoli, che presenta nei tre lati principali Cristo in trono, affiancato dall'intero corteo apostolico, in atto di consegnare il rotolo della legge a S. Paolo; nel retro compaiono pavoni a lato di una croce entro clipeo, mentre colombe alla croce decorano le testate del coperchio semicilindrico. Si passa quindi ad un'arca di origine pagana, rielaborata con uno scarno programma aniconico nel VI secolo (retro e fianco destro) e poi (fronte) nell'VIII, in occasione della sepoltura dell'arcivescovo Grazioso.

Segue il cosiddetto sarcofago a sei nicchie, analogo ad uno conservato nel Museo Arcivescovile, databile a cavallo tra V e VI secolo, in cui la resa alquanto goffa del repertorio zoomorfo (pavoni al *kantharos* e agnelli alla palma) non sminuisce il peculiare estro dell'impianto compositivo globale. Dopo il sarcofago della piccola Licinia Valeria (IV sec.?), privo di decorazione, ritrovato nel 1890 negli scavi del sepolcreto sottostante la basilica, si può vedere addossato alla facciata il cosiddetto sarcofago a tre e quattro nicchie, arca di origine pagana che conserva, specie nella fronte e nei fianchi, la partizione architettonica originaria del III secolo, entro la quale è stato ricavato verso l'inizio del VI secolo, forse dalla stessa maestranza del sarcofago a sei nicchie, un programma cristiano a carattere tradizionalmente simbolico (colombe, pavoni, *Agnus Dei*, croci, palme, *kantharoi*), mentre il coperchio, originariamente a tetto, è stato ridotto a forma curvilinea. Sempre in età gota è databile il cosiddetto sarcofago degli agnelli, sul lato opposto dell'ingresso, anch'esso dominato da animali simbolici, in cui la felicità compositiva del retro e soprattutto del fianco destro (Agnello mistico dinnanzi alla croce e colomba in volo recante corona, forse simbolo dello Spirito Santo), spicca di fronte alla goffa piattezza degli altri lati. All'inizio della navata sinistra è collocato il sarcofago dell'arcivescovo Felice (†723), tardo epigono della serie zoomorfa ravennate, con due pecore adoranti una croce mediana. Il seguente sarcofago con agnelli e ghirlanda d'alloro presenta un coperchio eterogeneo databile al VI secolo, mentre assai discussa è l'epoca di esecuzione della figurazione frontale della cassa, in cui la tradizionale iconografia ravennate della coppia di ovini a lato di una corona è riproposta in forma pretenziosa ma goffissima; quanto alle figurazioni ornamentali dei fianchi, rimandano sicuramente ad un periodo non anteriore al IX secolo. Altro epigono dell'immaginario zoomorfo tardoantico è lo schematico sarcofago degli agnelli cruciferi, anch'esso rielaborazione di un originale pagano, così nominato dalla piattissima figurazione frontale, in cui la croce tradizionalmente portata da Pietro e Paolo è assegnata agli agnelli, che ne fanno le veci in chiave allegorica. Per ultimo, il sarcofago dell'arcivescovo Giovanni replica il repertorio aniconico altomedioevale di quello di Grazioso.

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

Gianni Godoli



Presidente

Gian Giacomo Faverio

Comitato Direttivo

Marilena Barilla

Roberto Bertazzoni

Domenico Francesconi

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Angelo Rovati

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Lord Arnold Weinstock

Segretario

Pino Ronchi

Nerio e Stefania Alessandri, *Forlì*

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*

Antonio e Gian Luca Bandini, *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*

Giancarla e Guido Camprini, *Ravenna*

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glaucio e Roberta Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Giuseppe e Franca Cavalazzi, *Ravenna*

Glaucio e Egle Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Richard Colburn, *Londra*

Claudio Crecco, *Frosinone*

Ludovica D'Albertis Spalletti,
Ravenna

Tino e Marisa Dalla Valle, *Milano*

Flavia De André, *Genova*

Sebastian De Ferranti, *Londra*

Roberto e Barbara De Gaspari,
Ravenna

Giovanni e Rosetta De Pieri, *Ravenna*

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

Enrico e Ada Elmi, *Milano*

Gianni e Dea Fabbri, *Ravenna*

Lucio e Roberta 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*

Vera Giulini, *Milano*

Maurizio e Maria Teresa Godoli,
Bologna

Roberto e Maria Giulia Graziani,
Ravenna

Toyoko Hattori, <i>Vienna</i>	Leonardo e Monica Trombetti, <i>Ravenna</i>
Dieter e Ingrid Häussermann, <i>Bietigheim-Bissingen</i>	Maria Luisa Vaccari, <i>Padova</i>
Pierino e Alessandra Isoldi, <i>Bertinoro</i>	Vittoria e Maria Teresa Vallone, <i>Lecce</i>
Michiko Kosakai, <i>Tokyo</i>	Silvano e Flavia Verlicchi, <i>Faenza</i>
Valerio e Lina Maioli, <i>Ravenna</i>	Gerardo Veronesi, <i>Bologna</i>
Franca Manetti, <i>Ravenna</i>	Marcello e Valerio Visco, <i>Ravenna</i>
Carlo e Gioia Marchi, <i>Firenze</i>	Luca e Lorenza Vitiello, <i>Ravenna</i>
Pietro e Gabriella Marini, <i>Ravenna</i>	Lord Arnold e Lady Netta
Giandomenico e Paola Martini, <i>Bologna</i>	Weinstock, <i>Londra</i>
Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, <i>Ravenna</i>	Carlo e Maria Antonietta Winchler, <i>Milano</i>
Ottavio e Rosita Missoni, <i>Varese</i>	Giovanni e Norma Zama, <i>Ravenna</i>
Maria Rosaria Monticelli Cuggiò e Sandro Calderano, <i>Ravenna</i>	Angelo e Jessica Zavaglia, <i>Ravenna</i>
Cornelia Much, <i>Müllheim</i>	Guido e Maria Zotti, <i>Salisburgo</i>
Maura e Alessandra Naponiello, <i>Milano</i>	<i>Aziende sostenitrici</i>
Peppino e Giovanna Naponiello, <i>Milano</i>	ACMAR, <i>Ravenna</i>
Vincenzo e Annalisa Palmieri, <i>Ravenna</i>	Alma Petroli, <i>Ravenna</i>
Gianpaolo e Graziella Pasini, <i>Ravenna</i>	Associazione Viva Verdi, <i>Norimberga</i>
Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, <i>Ravenna</i>	Camst Impresa Italiana di Ristorazione, <i>Bologna</i>
Ileana e Maristella Pisa, <i>Milano</i>	Centrobanca, <i>Milano</i>
Giuseppe e Paola Poggiali, <i>Ravenna</i>	CMC, <i>Ravenna</i>
Sergio e Penny Proserpi, <i>Reading</i>	Credito Cooperativo Provincia di Ravenna
Giorgio e Angela Pulazza, <i>Ravenna</i>	Deloitte & Touche, <i>Londra</i>
The Rayne Foundation, <i>Londra</i>	Freshfields, <i>Londra</i>
Giuliano e Alba Resca, <i>Ravenna</i>	Ghetti Concessionaria Audi, <i>Ravenna</i>
Tony e Ursula Riccio, <i>Norimberga</i>	Hotel Ritz, <i>Parigi</i>
Stelio e Pupa Ronchi, <i>Ravenna</i>	ITER, <i>Ravenna</i>
Lella Rondelli, <i>Ravenna</i>	Kremslehner Alberghi e Ristoranti, <i>Vienna</i>
Angelo Rovati, <i>Bologna</i>	Marconi, <i>Genova</i>
Mark e Elisabetta Rutherford, <i>Ravenna</i>	Matra Hachette Group, <i>Parigi</i>
Edoardo e Gianna Salvotti, <i>Ravenna</i>	Rosetti Marino, <i>Ravenna</i>
Ettore e Alba Sansavini, <i>Lugo</i>	Sala Italia, <i>Ravenna</i>
Guido e Francesca Sansoni, <i>Ravenna</i>	Si Anelli - Gioielli e orologi, <i>Ravenna</i>
Sandro e Laura Scaioli, <i>Ravenna</i>	SMEG, <i>Reggio Emilia</i>
Eraldo e Clelia Scarano, <i>Ravenna</i>	S.V.A. S.p.A. Concessionaria Fiat, <i>Ravenna</i>
Italo e Patrizia Spagna, <i>Bologna</i>	Terme di Cervia e di Brisighella, <i>Cervia</i>
Ernesto e Anna Spizuoco, <i>Ravenna</i>	Viglienzzone Adriatica, <i>Ravenna</i>
Gabriele e Luisella Spizuoco, <i>Ravenna</i>	
Paolo e Nadia Spizuoco, <i>Ravenna</i>	
Enrico e Cristina Toffano, <i>Padova</i>	

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 di Romagna
Banca Popolare di Ravenna
Barilla
Cassa di Risparmio di Cesena
Cassa di Risparmio di Ravenna
Centrobanca
Circolo Amici del Teatro “Romolo Valli” di Rimini
CMC Ravenna
Cocif
Confartigianato della Provincia di Ravenna
COOP Adriatica
Credito Cooperativo Provincia di Ravenna
Dresdner Private Banking
Eni
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Fondazione Ferrero
Fondazione Musicale Umberto Micheli
Gruppo Villa Maria
I.C.R. Intermedi Chimici Ravenna
I.NET
Iter
Legacoop
Mirabilandia
Miuccia Prada
Modiano
Pirelli
Proxima
Rolo Banca
Sapir
Sedar CNA Servizi Ravenna
The Sobell Foundation
The Weinstock Fund
UBS
Unibanca
