

FONDAZIONE RAVENNA MANIFESTAZIONI



Basilica di S. Apollinare in Classe
Martedì 24 giugno, ore 21

**Coro dell'Accademia Nazionale
di Santa Cecilia**

direttore
Roberto Gabbiani

SOTTO L'ALTO PATRONATO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA
con il patrocinio di:
SENATO DELLA REPUBBLICA, CAMERA DEI DEPUTATI,
PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI,
MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI, MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI

Fondazione Ravenna Manifestazioni

Soci

Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Associazione Industriali di Ravenna
Ascom Confcommercio
Confesercenti Ravenna
Confederazione Artigianato C.N.A. Ravenna
Confartigianato F.A.P.A. Ravenna
Diocesi di Ravenna
Fondazione Arturo Toscanini
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Fondazione Teatro Comunale di Bologna

Ravenna Festival

ringrazia

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL

ASSICURAZIONI GENERALI

ASSOCIAZIONE DEGLI INDUSTRIALI
DELLA PROVINCIA DI RAVENNA

AUTORITÀ PORTUALE DI RAVENNA

BANCA POPOLARE DI RAVENNA

BARILLA

CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA

CENTROBANCA

CIRCOLO AMICI DEL TEATRO “ROMOLO VALLI” - RIMINI

CMC RAVENNA

CONFARTIGIANATO DELLA PROVINCIA DI RAVENNA

COOP ADRIATICA

CREDITO COOPERATIVO RAVENNATE E IMOLESE

EN.E.R. TRADING

ENI

FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA E RAVENNA

GRUPPO VILLA MARIA

ITER

LEGACOOP

MIRABILANDIA

SAPIR

SEDAR CNA SERVIZI RAVENNA

TELECOM ITALIA - PROGETTO ITALIA

THE SOBELL FOUNDATION

THE WEINSTOCK FUND

UNICREDIT BANCA

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



Presidente onorario

Marilena Barilla

Presidente

Gian Giacomo Faverio

Vicepresidenti

Roberto Bertazzoni

Lady Netta Weinstock

Comitato Direttivo

Domenico Francesconi

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Angelo Rovati

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Segretario

Pino Ronchi

Guido e Liliana Ainis, *Milano*

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*

Antonio e Gian Luca Bandini,

Ravenna

Marilena Barilla, *Parma*

Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*

Arnaldo e Jeannette Benini, *Zurigo*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,

Parma

Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*

Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*

Giancarla e Guido Camprini,

Ravenna

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Giuseppe e Franca Cavalazzi,

Ravenna

Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Richard Colburn, *Londra*

Ludovica D'Albertis Spalletti,

Ravenna

Tino e Marisa Dalla Valle, *Milano*

Andrea e Antonella Dalmonte,

Ravenna

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

Giovanni Frezzotti, *Jesi*

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, <i>Ravenna</i>	Ernesto e Anna Spizuoco, <i>Ravenna</i>
Dieter e Ingrid Häussermann, <i>Bietigheim-Bissingen</i>	Gabriele e Luisella Spizuoco, <i>Ravenna</i>
Pierino e Alessandra Isoldi, <i>Bertinoro</i>	Paolo e Nadia Spizuoco, <i>Ravenna</i>
Michiko Kosakai, <i>Tokyo</i>	Enrico e Cristina Toffano, <i>Padova</i>
Valerio e Lina Maioli, <i>Ravenna</i>	Leonardo e Monica Trombetti, <i>Ravenna</i>
Franca Manetti, <i>Ravenna</i>	Ferdinando e Delia Turicchia, <i>Ravenna</i>
Carlo e Gioia Marchi, <i>Firenze</i>	Roberto e Piera Valducci, <i>Savignano sul Rubicone</i>
Gabriella Mariani Ottobelli, <i>Milano</i>	Silvano e Flavia Verlicchi, <i>Faenza</i>
Pietro e Gabriella Marini, <i>Ravenna</i>	Gerardo Veronesi, <i>Bologna</i>
Giandomenico e Paola Martini, <i>Bologna</i>	Marcello e Valerio Visco, <i>Ravenna</i>
Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, <i>Ravenna</i>	Luca e Lorenza Vitiello, <i>Ravenna</i>
Ottavio e Rosita Missoni, <i>Varese</i>	Lady Netta Weinstock, <i>Londra</i>
Maria Rosaria Monticelli Cuggiò e Sandro Calderano, <i>Ravenna</i>	Giovanni e Norma Zama, <i>Ravenna</i>
Maura e Alessandra Naponiello, <i>Milano</i>	Angelo e Jessica Zavaglia, <i>Ravenna</i>
Peppino e Giovanna Naponiello, <i>Milano</i>	
Vincenzo e Annalisa Palmieri, <i>Lugo</i>	<i>Aziende sostenitrici</i>
Gianpaolo e Graziella Pasini, <i>Ravenna</i>	ACMAR, <i>Ravenna</i>
Desideria Antonietta Pasolini	Alma Petroli, <i>Ravenna</i>
Dall'Onda, <i>Ravenna</i>	Associazione Viva Verdi, <i>Norimberga</i>
Fernando Maria e Maria Cristina	Centrobanca, <i>Milano</i>
Pelliccioni, <i>Rimini</i>	CMC, <i>Ravenna</i>
Giuseppe e Paola Poggiali, <i>Ravenna</i>	Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
Giorgio e Angela Pulazza, <i>Ravenna</i>	Deloitte & Touche, <i>Londra</i>
The Rayne Foundation, <i>Londra</i>	FBS, <i>Milano</i>
Giuliano e Alba Resca, <i>Ravenna</i>	FINAGRO I.Pi.Ci. Group, <i>Milano</i>
Tony e Ursula Riccio, <i>Norimberga</i>	Ghetti Concessionaria Audi, <i>Ravenna</i>
Stelio e Pupa Ronchi, <i>Ravenna</i>	IES Italiana energia e servizi, <i>Mantova</i>
Lella Rondelli, <i>Ravenna</i>	Italfondiario, <i>Roma</i>
Stefano e Luisa Rosetti, <i>Milano</i>	ITER, <i>Ravenna</i>
Angelo Rovati, <i>Bologna</i>	Kremslehner Alberghi e Ristoranti, <i>Vienna</i>
Mark e Elisabetta Rutherford, <i>Ravenna</i>	L.N.T., <i>Ravenna</i>
Edoardo e Gianna Salvotti, <i>Ravenna</i>	Marconi, <i>Genova</i>
Ettore e Alba Sansavini, <i>Lugo</i>	Matra Hachette Group, <i>Parigi</i>
Guido e Francesca Sansoni, <i>Ravenna</i>	Rosetti Marino, <i>Ravenna</i>
Francesco e Sonia Saviotti, <i>Milano</i>	SMEG, <i>Reggio Emilia</i>
Sandro e Laura Scaioli, <i>Ravenna</i>	SVA Concessionaria Fiat, <i>Ravenna</i>
Eraldo e Clelia Scarano, <i>Ravenna</i>	Terme di Cervia e di Brisighella, <i>Cervia</i>
Leonardo e Angela Spadoni, <i>Ravenna</i>	Viglienzzone Adriatica, <i>Ravenna</i>
Italo e Patrizia Spagna, <i>Bologna</i>	Winterthur Assicurazioni, <i>Milano</i>

**Coro dell'Accademia Nazionale
di Santa Cecilia**

direttore
Roberto Gabbiani

GOFFREDO PETRASSI
(1904-2003)
Tre cori sacri a cappella
(*Et incarnatus, Crucifixus, Et resurrexit*)

FRANK MARTIN
(1890-1974)
Messa per doppio coro a cappella



GOFFREDO PETRASSI E L'ESPERIENZA MUSICALE DEL SACRO

Le esequie di Goffredo Petrassi, svoltesi a Roma lo scorso 4 marzo presso la chiesa di Santa Maria di Montesanto, la cosiddetta chiesa “degli artisti” a Piazza del Popolo, si sono potute avvalere di un prezioso contributo musicale; il coro dell'Accademia di Santa Cecilia, diretto da Roberto Gabbiani, ha eseguito infatti, di fronte a un pubblico commosso che comprendeva tutti i protagonisti della vita musicale romana, i *Tre cori sacri* per coro misto a cappella, del 1980/83, dedicati a Fedele d'Amico. Esattamente la stessa composizione che il coro ceciliano porta ora al Ravenna Festival, come omaggio all'autore che ha così strettamente legato la sua vicenda personale e artistica alla città di Roma.

È logico dunque partire da questi “Tre cori sacri” per ricordare la figura di Petrassi attraverso la sua produzione religiosa, che costituisce uno dei settori più importanti del catalogo del maestro, attraversandolo dagli anni giovanili fino al *Kyrie* per coro e archi del 1986, il brano con cui Petrassi, si congedò dall'attività compositiva, perché impedito nella vista, nonostante la prodigiosa e arguta lucidità mantenuta fino al suo novantottesimo anno. Si tratta di brani che partono da alcuni frammenti del testo liturgico del “Credo” incentrati sulla figura del Cristo (“Et incarnatus”; “Crucifixus”; “Et resurrexit”) per sviluppare un contrappunto arioso e gestuale. Ci sono, in questi pezzi, riassunti tutti i tratti peculiari dell'ultimo stile di Petrassi, quello meno noto e meno celebrato: la nudità della scrittura, l'intimismo dell'espressione, il gusto timbrico sempre perfettamente esaltato come valore intrinseco e piegato a parametro espressivo, nonché quell'arte complessiva del risparmio, della amministrazione parsimoniosa delle risorse, volta ad ottenere il massimo risultato da mezzi minimali.

Risalendo all'altro capo dell'esperienza creativa di Petrassi, si stagliano i lavori religiosi degli anni giovanili, quel *Salmo IX* e quel *Magnificat* che, negli anni Trenta, hanno imposto a livello nazionale e internazionale Petrassi come autore di punta della sua generazione. Non a caso è stato molto insistito il riferimento al barocco per

queste partiture. Invece della sobrietà della scrittura a cappella dei *Tre cori sacri*, troviamo l'impiego di una grande orchestra sinfonica che sostiene il coro (oltre al soprano solista nel *Magnificat*), invece della brevità concentratissima del materiale, troviamo il vasto affresco che impegna l'ascolto per decine di minuti, invece della perorazione intimistica, troviamo una gestualità solenne e grandiosa. E anche sotto il profilo strettamente linguistico la distanza è assai pronunciata, apparendo cancellata, nei *Tre cori sacri*, quell'impronta ritmica e dinamica stravinskiana che è così tipica del giovane Petrassi. Nel *Salmo IX* e nel *Magnificat* invece la grandiosità dell'impostazione rimanda a una concezione spettacolare del rito, che non è esteriore, ma celebrativa, volta a sottolineare il valore civile e politico dell'atto religioso, dunque in definitiva il suo valore fortemente etico.

Sono sufficienti queste osservazioni per individuare alcuni tratti distintivi del musicista Petrassi. Da una parte quella libertà di pensiero che, nonostante le ovvie influenze di Casella e Malipiero, Stravinskij e Hindemith sul giovane autore, ha sempre portato Petrassi a percorrere una strada individuale, lontana dalle scuole e dai dogmi, e informata ad un impegno umano e civile che ha una delle sue molteplici applicazioni proprio nel campo religioso. Da un'altra parte la evidentissima evoluzione del linguaggio di Petrassi, che tuttavia, nel mutare degli esiti, mantiene lungo tutto l'arco dell'attività dei principi creativi costanti; possiamo identificarli essenzialmente in un approccio razionale alla scrittura musicale, sempre improntata a un percorso logico che sfrutta con coerenza il materiale di base, sull'esempio del contrappunto rinascimentale, e nella grande importanza del fattore timbrico, manifestazione di una fantasia espressiva che non può fare a meno del gioco basato sull'impasto e sul colore dei suoni.

Proprio nel campo della musica sacra, peraltro, è possibile individuare un altro elemento della coerenza della personalità di Petrassi a distanza di molti decenni di attività: l'interesse verso il testo liturgico – tutt'altro che scontato, se è vero che il catalogo di un compositore coetaneo di Petrassi e profondamente devoto come Luigi

Dallapiccola è del tutto privo di lavori liturgici. I percorsi della musica sacra hanno subito nel Novecento una brusca deriva rispetto agli argini sicuri di quasi tutta la storia della musica. Sacra, infatti, era la musica destinata al rito, secondo i testi canonici della liturgia cattolica o riformata, messi in musica infinite volte da infiniti autori. Con il Novecento, invece, questo legame secolare e necessario fra musica e rito si spezza, l'espressione della religiosità cerca strade che non passano più per la liturgia e che rispondono alla libera ricerca e al libero sentimento del compositore, il sacro insomma esce dal luogo di culto per trovare accoglienza nella sala da concerto.

Anche Petrassi subisce il fascino di questa ricerca, che porta a riflessioni sulla metafisica in forme specifiche e irripetibili. Le composizioni più illustri, in tal senso, sono probabilmente *Coro di morti* e *Noche oscura*. Scritto all'inizio della seconda guerra mondiale – con la famosa dedica “A me stesso, tuttora vivente” – *Coro di morti* si avvale di un testo di Leopardi in cui le mummie che destano il naturalista olandese Federico Ruysch esprimono il loro stato d'animo di morti rispetto all'immagine della vita come corrispondente all'immagine della morte che avevano da vivi. *Noche oscura*, invece, è una cantata del 1951 su un poema di Juan de la Cruz che esprime l'accesso dell'anima a Dio e l'estasi che ne consegue. Nel primo caso abbiamo un testo non religioso in senso stretto, ma legato a una idea laica di spiritualità; nel secondo invece un testo religioso ma non liturgico. Testi evangelici hanno poi le *Beatitudines* (1968, testimonianza per Martin Luther King) e le *Orationes Christi* (1975, ultimo lavoro sinfonico-corale dell'autore). In tutti questi lavori l'esperienza religiosa non è mai vissuta e mostrata come fatto soggettivo, ma come esplorazione di un mistero, o come testimonianza civile, dunque con una sorta di oggettività.

Anche per questo il ritorno di Petrassi negli ultimi anni di vita ai testi della liturgia cattolica romana è un fatto che in qualche modo aiuta a comprendere l'intero approccio del compositore al fatto religioso; è un ritorno verso la funzione civile e sociale del rito, già fortemente enunciata, come si è detto, nei lavori giovanili, dal *Salmo*

IX e dal *Magnificat*. La distanza del linguaggio musicale degli ultimi lavori religiosi, la tendenza alla concentrazione espressiva – maturata attraverso la straordinaria esperienza della musica strumentale – non deve dunque far pensare a una forte frattura nella personalità dell'autore. L'evoluzione di Petrassi non è mai stata costellata da abiure e inversioni di rotta, ma da uno spirito di ricerca che, nel campo religioso, ha sempre puntato sulla testimonianza pubblica come gesto di comunicazione, come atto di fede in Dio ma anche nell'uomo e nella società. I piccoli e poco noti *Cori sacri* sulla figura del Cristo ribadiscono con coerenza questo assunto, proponendosi come sintesi e quintessenza di tanta parte del pensiero dell'autore.

Arrigo Quattrocchi

GOFFREDO PETRASSI
Tre cori sacri a cappella
(Et incarnatus, Crucifixus, Et resurrexit)

I *Tre cori sacri* per coro misto a cappella appartengono all'estremo periodo creativo di Goffredo Petrassi; il secondo, "Crucifixus", venne scritto nel dicembre 1980, gli altri due, "Et incarnatus" e "Et resurrexit" a distanza di tre anni, nel novembre 1983. La raccolta venne dedicata a Fedele D'Amico, il grande critico e musicologo romano che con Petrassi aveva una lunghissima amicizia e consuetudine. La prima esecuzione si svolse il 2 giugno 1985 a Firenze, con il Coro del Maggio Musicale Fiorentino diretto da Roberto Gabbiani. L'anno seguente, nel 1986, Petrassi congedava il suo ultimo brano, un Kyrie per coro e archi, nell'impossibilità di continuare a scrivere per gravi limitazioni alla vista. I *Tre cori sacri* vennero poi eseguiti come commento musicale alle esequie del compositore lo scorso 4 marzo, dai medesimi interpreti dell'esecuzione odierna, il Coro dell'Accademia di Santa Cecilia diretto ancora da Gabbiani.

Il testo poetico dei *Tre cori sacri* venne tratto dal testo liturgico del "Credo" e precisamente dai versetti che illustrano la venuta del Cristo sulla terra: la sua incarnazione nel ventre della Vergine (nascita), la crocefissione (morte) e la resurrezione. Dunque queste pagine costituiscono un succinto compendio del mistero del Dio fatto uomo, fulcro della fede cristiana. Non è certo un caso che le composizioni corali immediatamente precedenti nel catalogo di Petrassi (*Mottetti per la passione* per coro misto a cappella del 1965 e *Orationes Christi* per coro misto, ottoni, viole e violoncelli del 1974-75) siano anch'esse incentrate sulla figura del Cristo. Lo stesso autore ebbe modo di dichiarare in una intervista ad Enzo Restagno che i *Tre cori sacri* "seguono nella loro successione un filo che ho deciso di chiamare cristologico, perché si tratta sempre di temi che si riferiscono alla figura del Cristo ed in particolare alla Passione. I *Mottetti per la Passione*, le *Orationes Christi*, ispirate anch'esse alla Passione e questi ultimi tre cori tracciano una linea la cui consequenzialità mi ha sempre sostenuto,

anche perché nella figura di Cristo trovo l'immagine assoluta della mia religiosità".

Significativo è anche che, per questa composizione non liturgica, Petrassi faccia uso di un testo liturgico. A differenza di molti autori della sua generazione – per i quali l'approccio con il sacro assume forme libere da riferimenti al rito cattolico – Petrassi fin dagli anni giovanili mise in musica testi come il "Magnificat" e il "Salmo IX", tratti dalla liturgia. Era questa una scelta per attribuire alla musica sacra una valenza civile e sociale, celebrativa. La scelta dei frammenti del "Credo" per i *Tre cori sacri* rientra nella medesima prospettiva; e tuttavia, coerentemente con tutta l'evoluzione del pensiero dell'autore, invece di un testo musicato integralmente abbiamo la selezione di pochi versetti. L'ultimo periodo creativo di Petrassi, infatti, è incentrato sul principio dell'economia dei mezzi, del trarre il massimo risultato dal minimo materiale. La vasta produzione cameristica degli ultimi anni combina fra loro pochi selezionati strumenti, scelti per il loro timbro affine o contrastante, e impegnati in uno sforzo di razionalità e concentrazione.

Sintesi, gusto timbrico e coerenza assoluta della scrittura sono anche le caratteristiche che segnano i *Tre cori sacri*, nei quali però si trova la traccia sicura dei lunghi studi compiuti dall'autore sulla polifonia rinascimentale. I modelli di Marenzio e Palestrina sono evidenti nella scrittura corale libera eppure ricca di imitazioni e corrispondenze interne. Nel primo brano (a cinque voci: soprani, mezzosoprani, contralti, tenori, bassi), il mistero dell'incarnazione è restituito attraverso l'intreccio delle tre voci femminili, e anche nella contrapposizione dei soprani con le altre due; le voci maschili entrano solo nelle ultime dodici misure, sul versetto "Et homo factus est", che sulla conclusione viene chiaramente enunciato da tutto il coro. Il secondo brano, "Crucifixus" (anch'esso a cinque voci, ma, come il terzo, secondo un'altra ripartizione: soprani, contralti, tenori, baritoni, bassi) sviluppa il sentimento di cordoglio con un contrappunto fittissimo, per valori larghi, tutto giocato su dinamiche contenute (da *ppp* a *mp*) e su un'armonia aspra e trasparente; al termine i bassi sussurrano ancora

il versetto del titolo. Per il terzo brano, “Et resurrexit” – il più lungo fra i tre – l’autore sceglie un principio differente, quello di una *climax*, una progressiva lievitazione del materiale, coerente con l’idea della resurrezione. Si parte da lunghe note tenute che le varie voci accumulano l’una sull’altra; si aggiungono poi i soprani divisi, che mantengono questa idea di luminosa fascia sonora, mentre le altre voci si impegnano in intarsi contrappuntistici via via più fitti, in un crescendo dinamico ed emozionale.



*Goffredo Petrassi in un dipinto del 1942 di Orfeo Tamburi,
Roma, collezione Petrassi*

FRANK MARTIN

Messa per doppio coro a cappella

La *Messa* per doppio coro a quattro voci a cappella di Frank Martin costituisce il primo importante lavoro sacro di un compositore che, figlio di un pastore luterano, solo in età matura si dedicò intensamente alla musica religiosa e liturgica. “L’espressione del sentimento religioso – ha scritto negli anni maturi Martin – mi sembrava qualcosa che dovesse rimanere segreto, senza avere nulla a che fare con l’opinione pubblica”. È dunque dietro un impulso strettamente privato, legato forse anche alle suggestioni di un lungo soggiorno a Roma, che Martin si accinge a comporre la partitura, nel 1922, quando ha 32 anni e, nonostante la grande precocità e la solida formazione compiuta a Ginevra con un unico insegnante privato, Joseph Lauber, è ancora alla ricerca di un proprio personale linguaggio. Nacquero allora i primi quattro (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus*) dei cinque movimenti della *Messa*. Dopo un biennio di perfezionamento a Parigi, Martin tornò infine nel 1926 a Ginevra, dove completò la partitura aggiungendo l’*Agnus Dei*. Tuttavia la partitura, lungi dal seguire le consuete strade del consumo, rimase nel cassetto per quasi mezzo secolo. Solamente nel 1963 l’autore si decise a renderla nota, facendola pubblicare ed eseguire ad Amburgo il 2 novembre, sotto la guida di F. W. Brummert. Nel volgere di breve tempo la *Messa* di Martin entrò nel repertorio dei principali cori polifonici, imponendosi come uno dei lavori corali più originali della musica sacra del Novecento.

Non solo sotto il profilo temporale il compositore che dà alle stampe la *Messa* è assai lontano da quello che l’aveva composta; la conquista di un personale linguaggio lo ha imposto infatti come uno dei grandi indipendenti del secolo breve, fautore di una personale ricerca che riesce ad assimilare e a rielaborare spunti e tendenze assai eterogenee, senza che questo si traduca in forme di eclettismo. La formazione di Martin era avvenuta in un clima culturale, come quello svizzero di inizio secolo, che recava fortemente i segni dell’influenza della musica

tedesca. Un autentico punto di volta, in questa situazione, doveva venire da un direttore d'orchestra, Ernest Ansermet, che dopo avere fondato nel 1917 l'Orchestre de la Suisse Romande si dedicò intensamente a promuovere la musica di area francese, che certamente vantava con il cantone ginevrino sensibili affinità culturali. L'incontro di Martin con Ansermet – che non a caso doveva poi tenere a battesimo molte delle opere del compositore – fu dunque rivelatore per il giovane maestro, che rimase segnato dall'esperienza della musica impressionista, Debussy e Ravel in testa. Gli anni successivi alla guerra mondiale vedono Martin guardare con interesse a tutte le principali esperienze contemporanee (Stravinskij, Bartók, Hindemith); la lunghissima maturazione del musicista doveva approdare infine a un altro incontro basilare, quello con lo studio della tecnica di scrittura con dodici suoni ideata da Schönberg; tecnica che, tuttavia, venne respinta nelle sue premesse teoriche e ideologiche – quelle dello scardinamento di una gerarchia fra i suoni – e assimilata piuttosto solo per quella componente artigianale che poteva interessare Martin, legata allo sfruttamento emotivo della melodia cromatica. In questa straordinaria capacità di adeguare a sé stesso tutti i linguaggi del Novecento, Martin seguiva la propria personalità istintiva, quella di un autore eminentemente lirico, che crede nella comunicazione e che per conseguirla punta sulle soluzioni impressionistiche – e non prive di risvolti estetizzanti – delle armonie, dei colori. Proprio la fedeltà a una concezione armonica della musica, al di là delle tecniche di scrittura, doveva costituire una barriera fra la figura di Martin e le avanguardie di metà secolo, senza per questo sminuire la considerazione che l'autore si era guadagnato con i suoi principali lavori, gli oratori *Le vin herbé* e *Golgotha*, i *Sei canti di Jedermann*, la *Piccola sinfonia concertante*, il *Concerto* per violino e orchestra. Non stupisce dunque che anche la *Messa* giovanile, pur se lontana dalle conquiste linguistiche dell'autore maturo, costituisca un esito particolare di questo lirismo. Essa risente in modo particolare degli studi, compiuti nel periodo romano, della scrittura polifonica a cappella del Cinque-Seicento italiano, incluso lo specifico ensemble

del doppio coro (ovvero due gruppi corali di quattro voci ciascuno, che si intrecciano o si contrappongono). In particolare l'esperimento tentato da Martin – e che costituisce la vera originalità e il vero successo della partitura – consiste nel coniugare questa polifonia antica con l'armonia impressionista; l'esito è quello di uno stile arcaico, che si basa su melodie modali ed evita i riferimenti armonici della tonalità moderna. Ma la *Messa* deve la sua riuscita anche all'equilibrio perfetto fra i due gruppi corali – che interagiscono fra loro più che contrapporsi – alle proporzioni calibrate, al lirismo della melodia e alla plastica aderenza al testo sacro, che viene trattato ricorrendo sia a intrecci polifonici che a una scrittura omofonica, a seconda delle necessità espressive. Ecco dunque che nel *Kyrie* troviamo subito alternate polifonia e omofonia, e vediamo poi come la sezione del “Christe” scaturisca senza fratture dal “Kyrie” precedente, e, attraverso una intensificazione espressiva, porti al nuovo e più conciso “Kyrie”. I luoghi espressivi canonici della messa cantata sono tutti rispettati, ma liberamente reinterpretati. Dunque, nel *Gloria* troviamo il passaggio meditativo del “Domine Deus” risolto con un lungo pedale del secondo coro, mentre il primo si impegna in una melodia dolcemente omoritmica; mentre il “Quondam” torna ai fitti intrecci polifonici e a lunghe melodie fiorite di giubilazione.

Nel *Credo* – la sezione più lunga e più complessa – varie voci corali intonano a turno il testo, lasciando alle altre il compito di riprenderlo e svilupparlo. Nella lettura di Martin non c'è posto per l'enfasi: anche i versetti dedicati alla discesa sulla terra del Cristo sono letti con una sobria scrittura omofonica, che fa tacere il secondo coro per un lungo passaggio; e l’“Et resurrexit”, avviene con una giubilazione dolce e intima, amplificata da un gioco di specchi fra i due cori. La sezione del *Sanctus* è una vera apoteosi, con la lunga, cullante iterazione della triplice invocazione, mentre il “Benedictus” sfrutta i cori in modo contrapposto, affidando al secondo un ruolo di pedale, e al primo un ruolo melodico. Proprio questo spunto è all'origine dell'*Agnus Dei* – che, come si è detto, è successivo di quattro anni al resto della messa – la sezione forse più intensa della partitura; vi troviamo

infatti il secondo coro impegnato nella scansione regolare e sillabica del testo, con un effetto di suono di campane, mentre il primo coro affronta una melodia cullante che prende progressivamente vigore nell'invocazione; si rifugia infine nella dolce richiesta della pace, che con i suoi toni sommessi risulta il punto d'arrivo emblematico delle prospettive dell'intera Messa.

Arrigo Quattrocchi

GOFFREDO PETRASSI
Tre cori sacri per coro a cappella

I

Et incarnatus est
de Spiritu Sancto,
ex Maria Virgine
ET HOMO FACTUS EST

II

Crucifixus etiam pro nobis
sub Pontio Pilato,
passus, et sepultus est

III

Et resurrexit tertia die,
secundum Scripturas,
et ascendit in caelum:
sedet ad dexteram Patris

FRANK MARTIN

Messa

Per doppio coro a quattro voci

1. Kyrie

Kyrie, eleison.

Christe, eleison.

Kyrie, eleison.

2. Gloria

Gloria in excelsis Deo
et in terra pax hominibus
bonae voluntatis.

Laudamus te.

Benedicimus te.

Adoramus te.

Glorificamus te.

Gratias agimus tibi,
propter magnam gloriam tuam,
Domine, Deus, Rex caelestis,
Deus Pater omnipotens
Domine Fili unigenite,
Iesu Christe.

Domine, Deus, Agnus Dei,
Filius Patris,

qui tollis peccata mundi,
miserere nobis;
qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram;
qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis;

quoniam tu solus Sanctus,
tu solus Dominus,
tu solus Altissimus,
Iesu Christe, cum Sancto Spiritu:
in gloria Dei Patris.

Amen.

3. Credo

Credo in unum Deum
Patrem omnipotentem,
Factorem caeli et terrae,
visibilia omnium et invisibilia.

Et in unum Dominum, Iesum Christum,
Filiū Dei unigenitum
et ex Patre natum, ante omnia saecula
Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero
genitum, non factum, consubstantialem Patri:
per quem omnia facta sunt
qui propter nos homines,
et propter nostram salutem,
descendit de caelis
et incarnatus est de Spiritu Sancto,
ex Maria Virgine: et homo factus est,
crucifixus etiam pro nobis
sub Pontio Pilato,
passus et sepultus est
et resurrexit tertia die,
secundum Scripturas,
et ascendit in caelum:
sedet ad dexteram Patris
et iterum venturus est cum gloria,
iudicare vivos et mortuos:
cuius regno non erit finis.
Et in Spiritum Sanctum,
Dominum et vivificantem:
qui ex Patre Filioque procedit,
qui cum Patre et Filio
simul adoratur, et conglorificatur:
qui locutus est per Prophetas.
Et unam, sanctam, catholicam,
et apostolicam Ecclesiam,
confiteor unum baptisma
in remissionem peccatorum,
et exspecto resurrectionem mortuorum
et vitam venturi saeculi.
Amen.

4. Sanctus

Sanctus, Sanctus, Dominus, Deus Sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
Hosanna, in excelsis.
Benedictus qui venit in nomine Domini.
Hosanna, in excelsis.

5. Agnus Dei

**Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:
miserere nobis**

**Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:
miserere nobis**

**Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:
dona nobis pacem.**

Gli artisti



**CORO DELL'ACCADEMIA NAZIONALE
DI SANTA CECILIA**

soprani

Anna Maria Berlingiero
Fabrizia Carbocci
Mascia Carrera
Maria Chiara Chizzoni
Clarita Corsalini
Letizia Cosacchi
Roberta De Nicola,
Rosaria Di Palma
Anna Stefania Februo
Jole Silvana Ferraro
Rosita Frisani
Francesca Gavarini
Patrizia Guelfi
Cristina Iannicola
Orietta Manente
Donika Matay
Maura Menghini
Eufrasia Meuti
Antonietta Nigro
Daniela Petrini
Patrizia Polia

Patrizia Pupillo

Patrizia Roberti
Emanuela Scilocchi
Bruna Tredicine
Marta Vulpi

alti

Simonetta Anniballi
Cristina Bigaroni
Flavia Caniglia
Antonella Capurso
Maria Grazia Casini
Katia Castelli
Daniela Gentile
Maria Grazia Greguol
Stefania Magnifico
Antonietta Maietta
Michela Malagoli
Maria Grazia Matarazzi
Anna Mattei
Marianna Merola
Tiziana Nauau



Simonetta Pelacchi
Tiziana Pizzi
Donatella Ramini
Maura Riacci

tenori

Corrado Amici
Antonio Cerbara
Anselmo Fabiani
Alessandro Galluccio
Massimo Iannone
Ivano Lecca
Refat Lleshi
Nicola Montaruli
Carlo Napoletani
Gianluca Parisi
Paolo Pezzella
Valerio Porcarelli
Carlo Putelli
Antonio Rocchino
Marco Santarelli
Carmelo Scuderi
Valerio Sirotti
Francesco Toma
Massimiliano Tonsini

Paolo Traica
Maurizio Trementini

baritoni e bassi

Danilo Mariano Benedetti
Giovanni Benedetti
Francesco Paolo De
Martino
Fabrizio Di Bernardo
Massimiliano Fiorini
Giulio Frasca Spada
Cesidio Iacobone
Sergio Leone
Davide Malvestio
Antonio Mameli
Valerio Marletta
Roberto Montuori
Fabrizio Pica Alfieri
Antonio Pirozzi
Massimo Simeoli
Andrea Sivilla
Roberto Titta
Roberto Valentini
Renato Vielmi
Rinaldo Zuliani

Nato con l'Accademia stessa nel 1566, solo nella seconda metà dell'Ottocento il Coro inizia ad assumere un assetto stabile e a partecipare a diverse esibizioni: è del 1895 l'inaugurazione della Sala Accademica con un concerto diretto da Raffaele Terziani.

Il Coro vanta numerose importanti collaborazioni, fra le quali – citando tra le più recenti – quella con Claudio Abbado e i Berliner Philharmoniker, con Lorin Maazel e l'Orchestra dello Schleswig Holstein, con Valerij Gergiev e l'Orchestra Kirov, con Carlo Maria Giulini e l'Orchestra della Rai di Torino.

La vasta attività in campo discografico ha fruttato al Coro numerosi premi: il disco con i *Requiem* di Faurè e Durufle ha ottenuto il Diapason d'Or, mentre la *Misa Tango* di Bacalov ha avuto la 'nomination' al Grammy Award.

Attualmente il Coro è diretto da Roberto Gabbiani ed è composto da circa novanta elementi.



ROBERTO GABBIANI

Nato a Prato, si è diplomato in pianoforte e composizione presso il Conservatorio “Luigi Cherubini” di Firenze, sotto la guida di Rio Nardi e Carlo Prosperi. Giovanissimo è stato chiamato al Teatro Comunale di Firenze per affiancare l’allora maestro del coro Adolfo Fanfani, sostituendolo pochi anni dopo. A Firenze ha collaborato con i maggiori direttori, fra i quali Riccardo Muti, Georges Prêtre, Zubin Mehta, Carlo Maria Giulini, Lorin Maazel.

All’attività di maestro del coro ha affiancato quella di direttore ospite in varie orchestre, come il Maggio Musicale Fiorentino, il Musicus Concertus di Firenze, l’Orchestra Regionale della Toscana.

Nel repertorio di Roberto Gabbiani trovano spazio sia l'antico, con prime esecuzioni in tempi moderni di musiche di Frescobaldi, Paolo Aretino, Gesualdo da Venosa, sia il contemporaneo, con le prime assolute di autori come Clementi, Giani Luporini, Nono, Petrassi, Corghi, Vacchi.

Nel 1991 è stato chiamato da Riccardo Muti a dirigere il coro della Scala: in questo ruolo ha preso parte a diverse tournée in Italia e all'estero, fra cui "I viaggi dell'amicizia" di Ravenna Festival a Sarajevo, Beirut, Mosca.

Dal 2000 collabora col Coro di Radio France, col quale ha eseguito per il Festival di Parigi il *Te Deum* di Haydn ed il *Requiem* in do minore di Cherubini sotto la direzione di Riccardo Muti, i Mottetti di Bruckner per la Giornata della Musica nella Cour Carré del Louvre, *Medea* di Cherubini al Festival di Montpellier e *Geistliche Lieder* di Hugo Wolf insieme alla *Messa* in do minore op. 147 di Schumann presso la chiesa di Notre Dame du Travail nell'ambito della stagione autunnale di musica da camera.

Attualmente è Maestro del Coro dell'Accademia di Santa Cecilia. Con questa formazione ha effettuato le registrazioni, accanto a Riccardo Muti, dei *Requiem* di Fauré e di Duruflé, e della raccolta *Te Deum*, con musiche di Charpentier, Mozart, Verdi e Pärt in occasione del Giubileo.

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 nimbatì al centro sono forse da identificare nell'imperatore Costante II, dalla veste purpurea, e nell'Arcivescovo Mauro, presule di Ravenna all'epoca; i personaggi sulla sinistra corrispondono ai figli di Costante Costantino IV Pogonato, Eraclio e Tiberio, mentre

sulla destra, accompagnato da rappresentanti del clero, a ricevere il rotolo con i privilegi dalle mani dell'imperatore, è Reparato, vicario, e in seguito successore, di Mauro, affiancato da altri rappresentanti del clero. La scena sul lato opposto, anch'essa ampiamente restaurata, condensa con schematica rigidità attorno ad un unico altare tre immagini di sacrificio, prefiguranti il rito eucaristico, già presenti nel presbiterio di S. Vitale: sulla sinistra Abele, in vesti pastorali, offre un agnello (Gn 4, 3-4), al centro Melchisedec, in abiti sacerdotali offre pane e vino (Gn 14, 18-20), mentre a destra Abramo conduce il figlio Isacco per immolarlo, fermato dall'intervento di Dio, la cui mano, sul lato opposto, emerge dalle nuvole (Gn 22, 1-18).

I mosaici dell'arco trionfale testimoniano anch'essi una pluralità di fasi decorative, qui almeno tre. Ancora al VI secolo sono databili i due angeli Michele e Gabriele ai piedi dell'arco, collocati su un suppedaneo gemmato e reggenti un labaro con inscritta l'acclamazione liturgica del *trisagion* (*Hagios, Hagios, Hagios*, "Santo, Santo, Santo"). Variamente datate fra VII e IX secolo sono le tre fasce della zona superiore. La prima è rappresentata dalle due palme, quasi interamente rifatte in età moderna, nei rin fianchi. Il registro seguente, 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 circumcissione*) 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 scarso 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

A cura di
Riccardo Battaglia, Elisa Bianchini

Coordinamento editoriale e impaginazione
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

Stampa
Grafiche Morandi - Fusignano