



Basilica di San Vitale
giovedì 15 luglio 2004, ore 21

Ensemble Micrologus
NOSTRA DONNA

FONDAZIONE RAVENNA MANIFESTAZIONI
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

Fondazione Ravenna Manifestazioni

Soci

Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Associazione Industriali di Ravenna
Ascom Confcommercio
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Archidiocesi di Ravenna e Cervia
Fondazione Arturo Toscanini
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

CIRCOLO AMICI DEL TEATRO "ROMOLO VALLI" - RIMINI

CMC RAVENNA

CONFARTIGIANATO DELLA PROVINCIA DI RAVENNA

COOP ADRIATICA

CREDITO COOPERATIVO RAVENNATE E IMOLESE

ENI

EURODOCKS

FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA E RAVENNA

GRUPPO VILLA MARIA

ITER

LEGACOOP

ROMAGNA ACQUE - SOCIETÀ DELLE FONTI

SAPIR

SEDAR CNA SERVIZI RAVENNA

TELECOM ITALIA - PROGETTO ITALIA

THE SOBELL FOUNDATION

THE WEINSTOCK FUND

UNICREDIT BANCA

UNIPOL ASSICURAZIONI

UNIPOL BANCA

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



Presidente onorario

Marilena Barilla

Presidente

Gian Giacomo Faverio

Vice Presidenti

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*

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*

Ludovica D'Albertis Spalletti,
Ravenna

Tino e Marisa Dalla Valle, *Milano*

Andrea e Antonella Dalmonite,
Ravenna

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, *Bologna*

Domenico e Roberta Francesconi, *Ravenna*
Giovanni Frezzotti, *Jesi*
Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*
Idina Gardini, *Ravenna*
Vera Giuliani, *Milano*
Maurizio e Maria Teresa Godoli, *Bologna*
Roberto e Maria Giulia Graziani, *Ravenna*
Dieter e Ingrid Häussermann, *Bietigheim-Bissingen*
Pierino e Alessandra Isoldi, *Bertinoro*
Michiko Kosakai, *Tokyo*
Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*
Franca Manetti, *Ravenna*
Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*
Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*
Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*
Paola Martini, *Bologna*
Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, *Ravenna*
Alessandro e Claudia Miserochi, *Ravenna*
Ottavio e Rosita Missoni, *Varese*
Maria Rosaria Monticelli Cuggiò e Sandro Calderano, *Ravenna*
Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*
Gianpaolo e Graziella Pasini, *Ravenna*
Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*
Fernando Maria e Maria Cristina Pelliccioni, *Rimini*
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*
The Rayne Foundation, *Londra*
Tony e Ursula Riccio, *Norimberga*
Stelio e Pupa Ronchi, *Ravenna*
Lella Rondelli, *Ravenna*
Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
Angelo Rovati, *Bologna*
Mark e Elisabetta Rutherford, *Ravenna*
Edoardo e Gianna Salvotti, *Ravenna*
Ettore e Alba Sansavini, *Lugo*
Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*
Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*
Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*
Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
Leonardo e Angela Spadoni, *Ravenna*
Italo e Patrizia Spagna, *Bologna*
Ernesto e Anna Spizuoco, *Ravenna*
Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Enrico e Cristina Toffano, *Padova*
Leonardo e Monica Trombetti, *Ravenna*
Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*
Roberto e Piera Valducci, *Savignano sul Rubicone*
Silvano e Flavia Verlicchi, *Faenza*
Gerardo Veronesi, *Bologna*
Marcello e Valerio Visco, *Ravenna*
Luca e Lorenza Vitiello, *Ravenna*
Lady Netta Weinstock, *Londra*
Giovanni e Norma Zama, *Ravenna*
Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*

Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*
Alma Petroli, *Ravenna*
Associazione Viva Verdi, *Norimberga*
Banca Galileo, *Milano*
CMC, *Ravenna*
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
Deloitte & Touche, *Londra*
FBS, *Milano*
FINAGRO - I.Pi.Ci. Group, *Milano*
Ghetti Concessionaria Audi, *Ravenna*
ITER, *Ravenna*
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*
L.N.T., *Ravenna*
Rosetti Marino, *Ravenna*
SMEG, *Reggio Emilia*
SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*
Terme di Cervia e di Brisighella, *Cervia*
Viglienzzone Adriatica, *Ravenna*

In Templo Domini
Musica sacra e liturgie nelle basiliche

Nostra Donna
Cantigas de Santa Maria
di **Alfonso X El Sabio** (XIII secolo)

Ensemble Micrologus

canto, arpa, tromba (anafil)

Patrizia Bovi

guitarra latina (guitarra), oud (laud), citola

Adolfo Broegg

zufolo (cistu) e tamburo, flauto traverso,

launeddas, ciaramella (gayta)

Goffredo Degli Esposti

viella, rebab (rabè), cornamusa (gaita), tromba (anafil)

Gabriele Russo

canto

Mauro Borgioni

canto, viella, organistrum, flauto traverso,

ciaramella (gayta)

Gianni De Gennaro

salterio (canon), naqqara, tarija, pandereta,

crotali, campane

Gabriele Miracle

canto, symphonia, campane

Ulrich Pfeifer

canto, guitarra morisca

Simone Sorini

arpa, cimbali

Leah Stuttard

Prima parte

Virgen Madre gloriosa (Festa Virgen II)

Questa seconda è della festa di lode di Santa Maria

Como podemos a Deus gradeçer (Festa Jesu Christi I)

*Come Egli fece il cielo la terra il mare e il sole,
la luna e le stelle e ogni altra cosa*

Beyto foi o dia

Della nascita di Santa Maria

O que en coita de morte (Cantiga CCXLV)

*Come Santa Maria fece uscire un uomo di prigione
e gli permise di attraversare indenne un fiume
che era molto profondo e non si bagnò*

Muito foi noss'amigo (Festa Virgen VI)

*Si racconta di come il nostro amico Gabriele
annunciò alla Vergine*

Poys que dos Reys (Festa Jesu Christi II)

*Come i tre re magi andarono a Betlemme
ad adorare nostro Signore Gesù e gli offrirono dei doni*

Sempre seja beita e loada (Cantiga XVII)

*Come Santa Maria salva dalla morte una onorata donna
romana che il diavolo aveva costretto a peccare*

Quen aos servos da Virgen (Cantiga XCV)

*Come Santa Maria libera un eremita da una prigione
d'oltre mare dove i morì l'avevano rinchiuso*

Seconda parte

Aver non poderia (Festa Virgen VII)
Cantiga dei sette dolori della Vergine

Beyta es, Maria (Festa Virgen X)
*Inno per il giorno dell'Ascensione, come le processioni
che accolsero Santa Maria quando salì al cielo*

Nembressete, Madre (Festa Virgen XI)
*Pregghiera affinché Santa Maria si ricordi di noi
nel giorno del Giudizio*

Muito bon miragre' a Virgen faz (Cantiga CCXXV)
*Come ad un prete, mentre diceva messa, gli cadde
un ragno nel calice che bevve e invece di morire
Santa Maria glielo fece uscire da un braccio*

Quantos me creveren loarán (Cantiga CXX)
Di lode per Santa Maria

A Virgen Santa Maria (Cantiga VIII)
*Come Santa Maria fece nella chiesa di Rocamadour
scendere una candela nella viola di un giullare
che cantava per Lei*



*Qui e di seguito, miniature dal codice J.B.2, Madrid,
Biblioteca del Monastero dell'Escorial:
suonatori di "cistu" e "tambourete".*

340. Virgen Madre groriosa

Esta é de loor de Santa Maria.

*Virgen Madre groriosa,
de Deus filla e esposa,
santa, nobre, preciosa,
quen te loar saberia
ou podia?*

*Ca Deus que é lum' e dia,
segund' a nossa natura
non viramos sa figura
senon por ti, que fust' alva.*

Tu es alva dos alvares,
que faze-los peccadores
que vejan os seus errores
e connoscan sa folia,
que desvia
d'aver om' o que devia,
que perdeu por sa loucura
Eva, que tu, Virgen pura,
coabraste porque es alva.

Virgen Madre groriosa ...

Tu es alva dos mesqos,
que non erren os camos,
a grandes, a pequenos;
ca tu iles mostras a via
per que ya
o teu Fillo todavia,
que nos sacou da escura
carreira maa e dura
per ti que es nossa alva.

Virgen Madre groriosa ...

Tu es alva dos culpados,
que cegos por seus pecados
eran; mais alumeados
son per ti, Santa Maria.
Quen diria,
nen quen osmar poderia
teu ben e ta gran mesura?

Ca sempre en ty atura
Deus a luz ond' es tu alva.

Virgen Madre groriosa ...

Tu es alva per que visto
foi o sol, que éste Cristo,
que o mund' ouve conquisto
e sacado du jazia
e jaria,
e de que non sairya;
mais Deus por ti da altura
quis de ti, sa creatura,
nacer, e fez de ti alva.

Virgen Madre groriosa ...

Tu es alva dos que creen
e lume dos que non veen
a Deus, e que por mal ten
o ben per sa havequia
d'eresia,
que é maa ousadia,
e Deus non á destes cura;
mais pela ta gran cordura
lles dás lume come alva.

Virgen Madre groriosa ...

Tu es alva que pareces
ante Deus e escrareces
os ceos, e que mereces
d'averes sa compania.
E querria
t' eu ver con el, ca seria
quito de maa ventura
e metudo na folgura
u es con Deus, u es alva.

Virgen Madre groriosa ...

423. Como podemos a Deus gradeçer

Esta primeira é de com' el fez o çeo e a terra e o mar e o sol e a la e as estrelas e toda-las outras cousas que son, e como fez o ome a sa semellança.

*Como podemos a Deus gradeçer
quantos bes el por nos foi fazer.*

Por nos fez el ceo, terra e mar,
ea pera ssi non avia mester;
e quen a questo creer non quiser,
a piedade de Deus quer negar.

Como podemos a Deus gradeçer ...

De com' el fez a luz e a criou,
ben semella seu feit', amigos meus;
pero mas foi u por salva-los seus
o seu lume na Virgen ensserou.

Como podemos a Deus gradeçer ...

«E» u os ceos fez e estendeu,
ben semella obra de mui gran sen;
mas mayor foi, a queno catar ben,
u por seer ome deles deçendeu.

Como podemos a Deus gradeçer ...

E u a terra fez, mostrou ben qual
poder avia; mas quen comidir,
por mais terrá u por nos reimiir
andou en ela e sofreu gran mal.

Como podemos a Deus gradeçer ...

E u a la e o sol qu' é luz
criou, grand' obra e mui nobre fez;
pero mais foi u chus negros ca pez
tornaron u por nos pres mort' en cruz.

Como podemos a Deus gradeçer ...

E u as estrelas fez, de certo sei
que en faze-las non fillou afan;
pero mais foi u per elas a pran
dos Reis foi aorado por Rey.

Como podemos a Deus gradeçer ...

E u os peixes, per com aprendi,
criou das aguas, com' escrito jaz,
gran cousa foi; mas mui mayor assaz
u sobr' elas andou por nos aqui.

Como podemos a Deus gradeçer ...

E u as aves, com' el por ben vyou,
que voassen no aire fazer quis,
muito foi; mas desto vos faço fis
que mais fez por nos u per el subiu.

Como podemos a Deus gradeçer ...

E u bestias, per com' o escrito diz,
fez de naturas muitas mais ca mil,
muito foi; pero mais u eno vil
presev' ontr' elas jovv' o mui fiiz.

Como podemos a Deus gradeçer ...

E u fez ome apost' e mui bel
a que deu entendiment' e razon,
muito foi ; pero mais u pres paxon
polo salvar e morte mui cruel.

Como podemos a Deus gradeçer ...

411. Beyto foi o dia

Esta é a primeyra, da nacença de Santa Maria, que cae no mes de setembro; e começa assi:

*Beyto foi o dia e benaventurada
a ora que a Virgen Madre de Deus, foi nada.*

E daquesta naçença falou muit' Ysaía,
e prophetando disse que arvor sayria
ben de rayz de Jesse, e que tal fror faria
que do Sant' Espirito de Deus fosse morada.

Beyto foi o dia e benaventurada ...

Outros prophetas muitos daquesto profetaron,
e os Evangelistas desta Sennor falaron
com' era de gran guisa, e dos Reys ar contaron
do linag' onde viynna esta Sennor onrrada.

Beyto foi o dia e benaventurada ...

Do inferno. Ca esta lle pos a serradura
e abriu parayso, que per malaventura
serrou nossa madr' Eva, que con mui gran loucura
comeu daquela fruita que Deus ll'ouve vedada.

Beito foi o dia e benaventurada ...

245. O que en coita de morte

Como Santa Maria tirou un ome de prijon e o fez passar un rrio que era mui fondo, e non se mollou.

O que en coita de morte mui grand' ou en prijon for, cham' a Virgen groyosa, Madre de Nostro Sennor.

Ca pola nossa saude predeu dela carne Deus, e por nos seermos salvos feze-a sobre los seus coros dos angeos reynna; e porend', amigos <meus], dereit' é que na gran coita valla ao peccador.

O que en coita de morte mui grand' ou en prijon for ...

E sobr' aquest' un miragre mui fremoso vos direi que fez en riba de Limia a Madre do alto Rey, en San Salvador da Torre, por un om', e mui ben sey que averedes fiança.

O que en coita de morte mui grand' ou en prijon for ...

Entre Doir' e Mynn' avia, no reyno de Portugal, tal tempo foi, roubadores que fazian muito mal, escudeyros e peões, cavaleyros outro tal; aquel que mos roubava, entr' eles era peor.

O que en coita de morte mui grand' ou en prijon for ...

En aquel tempo morava un ome bõo aly en San Salvador da Torre e, per quant' eu aprendi, fazia ben sa fazenda servindo Deus, e des i avia gran confiança na Madre do Salvador.

O que en coita de morte mui grand' ou en prijon for ...

Ali no adro avia ha capela enton da Santa Virgen, e sempre fazia ssa oraçon est' om' ali ameude, des i mui de coraçon aquele logar onrrava con muita flemosa fror.

O que en coita de morte mui grand' ou en prijon for ...

O ome bõo avia nomeada que aver avia grand'; e porende os que soyan fazer mal e rroubavan a terra fórono enton prender e, mao peccad', avian de o espeitar sabor.

O que en coita de morte mui grand' ou en prijon for ...

Metérono en un barco e passárono alen,
e ano maltragendo que lles déss' alga ren;
e no castel<o> de Nevia o meteron, e des en
o que o peor julgava tia-ss' en por mellor.

O que en coita de morte mui grand' ou en prijon for ...

Muytas vezes açoutado, como contaron a min,
foy, e dizian: “Vilão, oge sseerá ta fin
se nos non dás quant' ouveres.” E jurou par San Martin
o alcayde que de cuyta o faria soffredor.

O que en coita de morte mui grand' ou en prijon for ...

Ca ben lles diss' o convento a todos que a que sol
fazer aos peccadores que façan todos sa prol,
que fez aqeste miragre; poren se teve por fol
cada u, e neun deles non foi depois malfeitor.

O que en coita de morte mui grand' ou en prijon for ...



La corte di re Alfonso X El Sabio.

416. Muito foi noss' amigo

De loor de Santa Maria.

*Muito foi noss' amigo
Gabriel, quando disse:
"Maria, Deus é tigo."*

Muito foi noss' amigo u diss': "Ave Maria"
aa Virgen beita, e que Deus prenderia
en ela nossa carne con que pois britaria
o inferno antigo.

Muito foi noss' amigo ...

E nunca nos podia ja mayor amizade
mostrar que quand' adusse mandado, con verdade,
que Deus ome seria pola grand' omildade
que ouv' a Virgen sigo.

Muito foi noss' amigo ...

Quen viu nunc' amizade que esta semellasse
en dizer tal mandado per que Deus s'enserrasse
eno corpo da Virgen e que nos amparasse
do mortal emigo?

Muito foi noss' amigo ...

E esto non fezera Deus, sse ante non visse
a bondade da Virgen, que per ela compresse
quanto nos prometera, segund' el ante disse;
gran verdade vos digo.

Muito foi noss' amigo ...

E Gabriel por esto, o angeo, devemos
amar e onrrar muito, ca per que nos salvemos
este troux' o mandado, e por que sol non demos
pelo demo un figo.

Muito foi noss' amigo ...

424. Pois que dos Reys

Esta segunda é de como os tres Reis Magos veron a Beleen aorar a Nostro Sennor Jesu-Cristo e lle ofereron seus dões.

*Pois que dos Reys Nostro Sennor
quis de seu linage decer,
con razon lles fez est' amor
en que lles foi apareçer.*

Esto foi quand' en Beleen
de Santa Maria naçeu
e a treze dias des en
aos tres Reys apareçeu,
que cada u per seu sen
ena estrela connoçeu
com' era Deus Rey; e poren
de longe o foron veer.

Pois que dos Reys Nostro Sennor ...

Ben das insoas de Sabá
e de Tarsso, que son no mar,
e d'Arabia, u gran gent' á
e muitas terras de passar.
Mas pero eran lonj' alá
mui toste os fezo chegar
a Beleen aquel que á
sobre todas cousas poder.

Pois que dos Reys Nostro Sennor ...

Eles foron-sse logu' enton
e viron a estrela yr
ante ssi de mui gran randon,
e começárona seguyr;
mas quand' en Beleen foi, non
se quis de sobr' ela partir,
ata que entraron u Don
Jesu-Cristo viron seer.

Pois que dos Reys Nostro Sennor ...

Nos braços da que mui' afan
sofreu con el e muito mal.

E eles logo manaman
deron-lle sa oferta tal:
ouro de que aos reis dan,
encenso por espirital,
mirra de que os mortos van
ungir por nunca podreçer.

*Pois que dos Reys Nostro Sennor
en que lles foi apareçer.*



Suonatore di cornamusa.

17. Sempre seja beita e loada

Esta é de como Santa Maria guardou de morte a onrrada dona de Roma a que o demo acusou pola fazer queimar.

*Sempre seja beita e loada
Santa Maria, a noss' avogada.*

Maravilloso miragre d'oir
vos quer' eu ora contar sen mentir,
de como fez o diabre fogir
de Roma a Virgen de Deus amada.

Sempre seja beita e loada ...

En Roma foi, ja ouve tal sazón,
que ha dona mui de coraçón
amou a Madre de Deus; mas entón
soffreu que fosse do demo tentada.

Sempre seja beita e loada ...

A dona mui bon marido perdeu,
e con pesar del per poucas morreu;
mas mal conorto dun fillo predeu
que del avia, que a fez prennada.

Sempre seja beita e loada ...

A dona, pois que prenne se sentiu,
gran pesar ouve; mas depois pariu
un fill', e u a nengu non viu
mató-o dentr' en sa cas' enserrada.

Sempre seja beita e loada ...

A bõa dona se foi ben dali
a un' eigreja, per quant' aprendi,
de Santa Maria, e diss' assi:
“Sennor, acorre a tua coitada.”

Sempre seja beita e loada ...

Diss' o Emperador: “Par San Martin,
maestre, mui pret' é a vossa fin.”
Mas foi-ss' o demo e fez-ll' o bocin,
e derribou do teit' ha braçada.

Sempre seja beita e loada ...

95. Quen aos servos da Virgen

Como Santa Maria livrou un seu hermitan de prijon dus mouros que o levavan a alen mar, e nunca se poderon yr ata que o leixaron.

Quen aos servos da Virgen de mal se traballa de lles fazer, non quer ela que esto ren valla.

Desto direy un miragre que ha vegada demostrou a Santa Virgen benaventurada por un conde d'Alemanna, que ouve leixada sa terra e foi fazer en Portugal morada encima da hermida, preto da salgada agua do mar, u cuidou a viver sen baralla.

Quen aos servos da Virgen de mal se traballa ...

El atal vida fazend' en aquela montanna, estand' un dia pescando com' era ssa manna, chegaron ali navios de mouros, conpanna que ben d' Africa veran por correr Espanna, e fillárono aginna e con mui gran sanna deron con el no navio, oy mais Deus lle valla!

Quen aos servos da Virgen de mal se traballa ...

Mais o almiral dos mouros era entendudo, que nom' Arrendaff' avia, e ome sisudo, e nenbrou-lle daquel ome que fora metudo ena sota da galea e y ascondudo, e teve que por est' era seu feyto perdudo e diss': "Amigos, fol éste quen a Deus contralla."

Quen aos servos da Virgen de mal se traballa ...

Estas novas pela terra foron mui sôadas, e gentes de todas partes foron y juntadas, e a Santa Maria loores poren dadas; mais el Cond' Abran acharon pois muitas vegadas mouros que correr vian con barcas armadas, e non lle fezeron mal, d' atant' ouv' avantalla.

Quen aos servos da Virgen de mal se traballa ...

403. Aver non poderia

Esta L^a. é dos sete pesares que viu Santa Maria do seu Filo.

Aver non poderia
lagrimas que chorasse
quantas chorar querria,
se m'ante non nenbrasse
como Santa Maria
viu con que lle pessasse
do Fillo que avia
ante que a levasse.

Un daquestes pesares
foi quando a Egito
fugiu polos millares,
segund' achei escrito,
dos minos a pares,
que Erodos maldito
fez matar a logares
por seu rein' aver quito.

O segundo foi quando
seu Fill' ouve perdudo
tres dias, e cuidando
que judeus ascondudo
llo tian, e osmando
que morto ou traudo
foss', e por el chorando,
ant' ela foi vudo.

E o pesar terçeiro
foi mui grand' aficado,
quando ll' un mandadeiro
disse que recadado
seu Fillo verdadeiro,
Jesu-Crist, e liado
levavan mui senlleiro,
dos seus desanparado.

Do quarto foi coitada
u seu Fillo velido
viu levar a pesada
cruz, e el mal ferido
d'açoutes e messada

a barva e cospido,
e a gent' assada
sobr' el en apelido.

O quinto pesar forte
foi quando o poseron
na cruz e por conorte
azed' e fel lle deron;
sobre seus panos sorte
deitaron e fezeron
per que chegou. a morte,
onde prazer ouveron.

O sexto foi sen falla
quando o despregaron
da cruz e con mortalla
a soterrar levaron,
e temendo baralla
o sepulcro guardaron;
mais pois, se el me valla,
ali nono acharon.

Segund' a Escritura
conta, foi o seto
pesar de gran tristura
e de gran doo cho
quando viu na altura
Deus sobir, onde vo,
e ficou con rancura
pois en poder allo.

420. Beyta es, Maria

Esta decima é no dia aa proçession, como as proçessiões do çeo reçeberon a Santa Maria quando sobiu aos çeos.

Beyta es, Maria, Filla, Madr' e criada de Deus, teu Padr' e Fillo, est' é cousa provada.

Beyta foi a ora en que tu gerada fuste e a ta alma de Deus santivigada, e beyto, <o dia> en que pois fuste nada e d'Adam o peccado quita e perdõada, e beytos los panos u fust' envurullada e outrossi a teta que ouviste mamada, e beyta a agua en que fuste bannada e a santa vianda de que fust' avondada, e beyta a fala que ouviste falada e outrossi a letra de que fust' ensinada.

E beyta a casa u feziste morada e outrossi o tenpro u fuste presentada, e beyta a seda que ouviste fiada e outrossi a obra que end' ouv<i>ste obrada, e beyta u fuste con Joseph esposada, non que tigo casasse, mas que fos<s>es guardada; e beyta a ora u fuste saudada pelo angeo santo, e ar de Deus pren<n>ada, e beyta a culpa de que fust' acusada, onde ficaste quita e santa e salvada, e beyta a ta carne en que jov' enserrada a de teu fillo Christo e feita e formada.

E beyta u fust<e> a Beleem chegada e por parir teu Fillo ena cova entrada, beyta u pariste om' e Deus sen tardada, sen door que ouvesses del, nen fosses coitada, e beyta a tua virgidade sagrada que ficou como x'era ant' e non foi danada; beyta a ta leite onde foi governada a carne de teu Fillo e creçud' e uviada, beytas las tas mãos con que foi faagada a ssa pes<s>õa santa e benaventurada, beyta foi a vida que pois con el usada ouviste, macar fuste mui pobr' e lazerada.

E beyta, beyta, u ouvist' acabada
a vida deste mundo e del fuste passada,
e beyta u vo a ti a ta pousada
teu Fillo Jhesu-Christo, e per el foi tomada
a ta alma beyta e do corpo tirada,
que a San Miguel ouve tan tost' acomendada;
beyta a conpanna que t' ouv' aconpanada,
d'angeos mui fremosos preçisada,
e beyta a outra d'archangeos onrrada
que te reçoer vo, de que fuste loada,
e beyta a oste que Tronos é chamada
e Dominationes, que te foi enviada.

Beyta u ouviste en sobind, encontrada
Princepes, Podestades deles grand' az parada,
beyta u Cherubin e Seraphin achada
t'ouveron, ca tan toste deles fust' aorada,
e beyta u fuste das vertudes çercada
dos çeos, e per eles a ta loor cantada;
beyta u teu Fillo vo apressurada-
ment' a ti muit, agynada con toda sa masnada,
beyta u el disse aos santos: "Leixada
logo seja mia Madr'e a mi, ca ven cansada."
Beyta u t' el ouve dos braços abraçada,
e tu con piedade sobr' el fuste acostada.

Beyta u os santos en mui gran voz alçada
disseron: "Ben vennades, Sennor mui desejada."
Beyta u teu Fillo a Deus t'ouve mostrada
dizendo: "Padr', aquesta madre m'ouviste dada."
Beyta u Deus quis que ta carne juntada
fosse cona ta alma e per el corõada.
Beyta es por esto, amiga e amada
de Deus e ar dos santos, e nossa avogada.
E porende, Beyta, te rog, eu aficada-
ment' que a ta graça me seja outorgada,
por que a ta merçoee beita mui grãada
aja en este mundo, e me dés por soldada
Que quando a mi' alma daqui fezer jornada,
que a porta do çeo non lle seja vedada.

421. Nenbressete, Madre

Esta XI, en outro dia de Santa Maria, é de como lle venna emente de nos ao dia do juyzio e rogue a seu Fillo que nos aja merçee.

Nenbre-sse-te, Madre
de Deus, Maria,
que a el, teu Padre,
rogues todavia,
pois estás en sa compania
e es aquela que nos guia,
que, pois nos ele fazer quis,
sempre noit' e dia
nos guarde, per que sejamos fis
que sa felonia
non nos mostrar queira,
mais dé-nos enteira
a ssa grãada merçee,
pois nossa fraqueza vee
e nossa folia,
con ousadia
que nos desvia
da bõa via
que levaria
nos u devia,
u nos daria
sempr' alegria
que non falrria
nen menguaría,
mas creçeria
e poiaria
e compriria
e 'nçimaria
a nos.

225. Muito bon miragr' a Virgen faz

Como hu clerigo ena missa consomiu ha aranna que lle caeu no calez, e andava-lle ontr' o coiro e a carne viva, e fez Santa <Maria> que lle saysse pela unna.

Muito bon miragr' a Virgen faz estranno e fremoso, porque a verdad' entenda o neicio perfioso.

E daquest' un gran miragre vos será per mi contado, e d'oir maravilloso, pois oyde-o de grado, que mostrou a Santa Virgen, de que Deus por nos foi nado, dentro en Ciudad-Rodrigo. E é mui maravilloso

Muito bon miragr' a Virgen faz estranno e fremoso ...

Ontr' os outros que oystes, e tenn' eu que atal éste o que vos contarei ora que avo a un preste que dizia senpre missa da Madre do Rei celeste; e porque a ben cantava, era en mui desejoso

Muito bon miragr' a Virgen faz estranno e fremoso ...

O poblo de Ila oyren. Mas un dia, sen falida, ena gran festa d'Agosto, desta Sennor mui conprida estava cantando missa; e pois ouve consumida a Osti', ar quis o sangui consumir do glorioso

Muito bon miragr' a Virgen faz estranno e fremoso ...

Jhesu-Crist'. E viu no caliz jazer ha grand' aranna dentro no sangui nadando, e teve-o por estranna cousa; mais mui grand' esforço fillou, a foro d'España, e de consumir-lo todo non vos foi mui vagaroso.

Muito bon miragr' a Virgen faz estranno e fremoso ...

E pois aquest' ouve feito, non quis que Il' enpecesse Deus o poçon da aranna nen lle no corpo morresse; e pero andava viva, non ar quis que o mordesse, mas ontr' o coir' e <a> carn' ya aquel bestigo astroso.

Muito bon miragr' a Virgen faz estranno e fremoso ...

E andava muit' agynna pelo corp' e non fazia door nen mal, por vertude da Virgen Santa Maria; e se ss' ao sol parava, log' a aranna viya, e mostrando-a a todos dizend': "O Rei piadoso".

Muito bon miragr' a Virgen faz estranno e fremoso ...

Avia esta aranna. E un dia, el estando
ao sol, ora de nãa, foi ll' o braç' escaentando,
e el a coçar fillou-ss' e non catou al senon quando
lle sayu per so a unlla aquel poçon tan lixoso.

Muito bon miragr' a Virgen faz estranno e fremoso ...

As gentes que y estaban, quand' ouveron esto visto,
loaron muito a Madre do Santo Rei Jesu-Cristo;
e des ali adeante foi o crerigo por isto
mui mais na fe confirmado, e non foi luxurioso.

Muito bon miragr' a Virgen faz estranno e fremoso ...



Suonatori di "symphonia".

120. Quantos me creveren loarán

Esta é de loor de Santa Maria.

*Quantos me creveren loarán
a Virgen que nos manten.*

Ca sen ela Deus non averán

Quantos me crevereren loarán ...

nenas sas fazendas ben farán

Quantos me creveren loarán ...

nenos ben de Deus connocerán;
e tal consello lles dou poren.

Quantos me creveren loarán ...

E con tod' esto servi-la-an

Quantos me creveren loarán ...
e de seu prazer non sayrán

Quantos me creveren loarán ...

e mais d' outra ren a amarán,
e serán per y de mui bon sen;

Quantos me creveren loarán ...

ca en ela sempre acharán

Quantos me creveren loarán ...

mercee mui grand' e bon talan,

Quantos me creveren loarán ...

per que atan pagados serán
que nunca desejarán al ren.

Quantos me creveren loarán ...

8. A Virgen Santa Maria

Esta é como Santa Maria fez en Rocamador decender ha candea na viola do jograr que cantava ant' ela.

*A Virgen Santa Maria
todos a loar devemos,
cantand' e con alegria,
quantos seu ben atendemos.*

E por aquest' un miragre | vos direi, de que sabor
averedes poy-l' oirdes, | que fez en Rocamador
a Virgen Santa Maria, | Madre de Nostro Sennor;
ora oyd' o miragre, | e nos contar-vo-lo-emos.

A Virgen Santa Maria ...

Un jograr, de que seu nome | era Pedro de Sigrar,
que mui ben cantar sabia | e mui mellor violar,
e en toda-las eigrejas | da Virgen que non á par
un seu lais senpre dizia, | per quant' en nos aprendemos.

A Virgen Santa Maria ...

O lais que ele cantava | era da Madre de Deus,
estand' ant' a sa omagen, | chorando dos ollos seus;
e pois diss': "Ai, Groriosa, | se vos prazen estes meus
cantares, ha candea | nos dade a que cemos."

A Virgen Santa Maria ...

De com' o jograr cantava | Santa Maria prazer
ouv', e fez-lle na viola | ha candea decer;
may-lo monge tesoureiro | foi-lla da mão toller,
dizend': "Encantador sodes, | e non vo-la leixaremos.

A Virgen Santa Maria ...

Mas o jograr, que na Virgen | tia seu coraçõn,
non quis leixar seus cantares, | e a candea enton
ar pousou-lle na viola; | mas o frade mui felon
tolleu-lla outra vegada | mais taste ca vos dizemos.

A Virgen Santa Maria ...

Pois a candea fillada | ouv' aquel monge des i
ao jograr da viola, | foy-a põer ben ali
u x' ant' estav', e atou-a | mui de rrig' e diss' assi:

“Don jogar, se a levardes, | por sabedor vos terremos.”

A Virgen Santa Maria ...

O jogar por tod’ aquesto | non deu ren, mas violou
como x’ ante violava, | e a candeia pousou
outra vez ena vyola; | mas o monge lla cuidou
fillar, mas disse-ll’ a gente: | “Esto vos non sofreremos.”

A Virgen Santa Maria ...

Poi-lo monge perfiado | aqieste miragre vyu,
entendeu que muit’ errara, | e logo ss’ arrepenitiu;
e ant’ o jogar en terra | se deitou e lle pedyu
perdon por Santa Maria, | en que vos e nos creemos.

A Virgen Santa Maria ...

Poy-la Virgen groriosa | fez este miragr’ atal,
que deu ao jogar dõa | e converteu o negral
monge, dali adeante | cad’ an’ un grand’ estadal
lle trouxe a ssa eigreja | o jogar que dit’ avemos.

A Virgen Santa Maria ...



Suonatore di corno e suonatrice di tamburo a calice.

LE CANTIGAS DE SANTA MARIA

La raccolta delle oltre 400 *Cantigas de Santa Maria* è uno dei più importanti documenti della poesia religiosa in musica dell'Europa Medievale. Costituisce il prodotto dell'opera di più poeti-musicisti, voluta dal re Alfonso X di Castiglia e per lui redatto in un preziosissimo codice della fine del XIII secolo.

I testi

Attraverso il canto monodico si narrano le vicende di numerosi personaggi miracolati dalla Vergine Maria. Queste *cantigas de miragres* (dei miracoli), intervallate ogni dieci da una *cantiga de loor* (di lode), sono raccolte da tutta la tradizione mariana dell'Europa occidentale, e mostrano particolare attenzione agli ambienti sociali più poveri ed emarginati così come a brani di storia sacra. Non meno importanti sono le *cantigas* che vedono lo stesso re Alfonso ed i suoi sudditi più volte miracolati: in questo caso è proprio il re, abile trovatore, ad innalzare *cantigas de loores* alla Vergine Santa.

La situazione politico-religiosa della penisola iberica di quel periodo mostra una compresenza di razze, culture e religioni diverse (arabi, ebrei, cristiani spagnoli ed europei): questo è il tema di alcune *cantigas* che vedono Maria intervenire a favore delle conversioni religiose e a sostegno dei cristiani minacciati dai mori.

In questo universo medievale è presente una continua fusione dell'elemento umano e divino, una sintesi fra il terreno e il soprannaturale, il meraviglioso e il quotidiano.

La musica

Le *Cantigas de Santa Maria* fanno parte per lingua e caratteristiche musicali del patrimonio culturale iberico, in quanto prodotto degli artisti galiziano-portoghesi presenti alla corte di Alfonso X, fermi restando il contributo, i prestiti e le influenze stilistiche della cultura europea del tempo.

Da un punto di vista musicale l'opera presenta una commistione di generi provenienti da epoche e regioni diverse: predomina la forma poetico-musicale (ABA) di un ritornello (A) alternato ad una strofa con ripresa finale

del ritornello (BA); è presente inoltre il canto gregoriano (l'innodia e la sequenza) e quello trovadorico (la *cansò*, il *rondeau* e il *virelai*); a volte le melodie delle *cantigas* sono precisamente identificabili nei repertori originali di provenienza: è il caso di *Nembressete Madre*, la cui melodia è quella di *Ab hac familia*, tropo dell'offertorio *Recordare, virgo madre*.

L'origine della forma (ABA) non è ancora chiara: è probabile una derivazione dallo *zajal* arabo o dal *virelai* francese, pur non escludendo una possibile genesi autoctona.

Questi trovatori, sicuramente conoscitori del canto e della danza popolare della loro regione e con l'intento di imitare i loro colleghi provenzali, diedero forma a queste liriche ora utilizzando musiche etniche preesistenti nell'ambiente tradizionale, ora inventandone loro stessi; il tutto per glorificare la magnifica corte di Alfonso X e anche per propagandare, oltre all'attività artistica del monarca, un manifesto politico: l'unità culturale spagnola come chiave d'accesso al panorama politico europeo.

I trovatori alla corte di re Alfonso

Alla corte di Alfonso X era presente una grande varietà di musicisti-poeti: giullari e trovatori galiziano-portoghesi, esperti nelle raffinate *cantigas de amor*, nelle feroci maledicenze e nelle bucoliche ballate; trovatori catalani e castigliani per cantare le gesta epiche del Re. Era presente anche l'ultima generazione dei trovatori provenzali, dediti alla canzone concettuale, alla tenzone e al sirventese, voluti proprio da Alfonso perché interessato ad una apertura europea non soltanto artistica ma anche politica (vedi le sue forti pretese al dominio della Guascogna e dell'Impero di Germania).

Secondo Alfonso, trovatore lui stesso e sicuramente creatore di alcune *cantigas*, vi erano molte differenze fra i trovatori provenzali e galiziani e, pur riconoscendo la superiorità dei primi, era più legato ai secondi anche da un motivo sentimentale: l'educazione sua (e quella di suo padre Fernando III) ricevuta in Galizia. Così alla corte di Alfonso la lingua corrente è il castigliano, mentre alla creazione poetica è affidato l'idioma gallego-portoghese.

Di questi trovatori si conoscono la vita e le opere: tra i

galiziani sono Juan Baveca, Pero da Ponte (testimone della morte del re Fernando e dell'ascesa al trono di Alfonso), trovatore dalla vita sregolata e dissoluta, grande poeta maledicente tutto e tutti eppure famoso e richiesto, Pedro Amigo, Juiao Bolsciro, Pero Garcia De Ambroa, la famosa e scandalosa Maria Perez Balteira (cortigiana bellissima ed emancipata trovatrice), ed altri ancora come, tra i portoghesi, Pero Laurengo (che passò da semplice giullare a trovatore) e il giullare Citola (che deve il suo nome allo strumento che suonava), il più famoso dei menestrelli stipendiati alla corte di Alfonso. Forse il più bravo di tutti fu Bernardo da Bonaval, talmente abile poeta che, dice Alfonso, sembrava aver appreso la sua arte dal demonio stesso.

La corte di Alfonso fu ospitale ritrovo anche degli ultimi trovatori di Provenza, tra i quali basta ricordare Guiraut Riquier, e di alcuni poeti italiani (vi soggiornò per molto tempo Bonifazio il Calvo e vi capitò anche Brunetto Latini), oltre che di musicisti ebrei ed arabi e di danzatori mori.

Tre erano le conoscenze fondamentali richieste ai musicisti di corte, fossero essi *jograis* (giullari di estrazione popolare) o *segreis* (simili ai trovatori per temperamento artistico, educazione e discendenza più o meno illustre): *trobar*, inventare melodie e liriche, *cantar* e *citolar*, saperle eseguire sia con la voce che con gli strumenti; inoltre occorre una buona voce, buona memoria e grazia nelle maniere.

Nelle miniature dei codici delle *cantigas* appaiono anche figure femminili in atto di ballare, cantare e suonare: sono le giullaresse (di cui abbiamo ricordato prima la più famosa *soldadeira*), mogli, figlie e amanti dei giullari, le quali avevano accesso al palazzo reale ed erano molto richieste ed apprezzate soprattutto per il canto e la danza. Questo movimento artistico terminò con la morte di Alfonso (1284); negli ultimi anni della sua vita si affievolì la forza poetica dei tempi migliori, ovvero il periodo che va dal regno di Fernando III ai primi decenni di Alfonso. Era stato, certamente, un mezzo secolo di vita intensa che ci ha lasciato, come unico documento musicale, questa importantissima compilazione di canti mariani monodici che, nel manoscritto più prezioso (J.B.2), porta la firma

del paziente copista che vi lavorò tra il 1280 e il 1283, il monaco Johannes Gundisalvi (Gonzales).

I codici

Le *Cantigas de Santa Maria* ci sono giunte in 4 manoscritti del XIII secolo:

- il codice J.B.2, della Biblioteca del monastero dell'Escorial; scritto in lettere gotico-francesi, contiene 417 *cantigas* e 40 miniature che raffigurano i musicisti e gli strumenti, oltre alla grande miniatura iniziale che mostra lo stesso Alfonso tra i suoi sudditi e trovatori.
- il codice T.J.I.(T), dell'Escorial; contiene le prime 200 *cantigas* e oltre 1262 miniature
- il codice di Toledo (TO), oggi alla Biblioteca Nacional di Madrid; copia dei primi manoscritti delle *cantigas*, sembra che si possa datare del XIV secolo; contiene solo un centinaio di *cantigas*, i cui testi presentano numerosi errori di metrica.
- il manoscritto *Banco Rari 20 (F)*, della Biblioteca Nazionale di Firenze; non ha la musica scritta, ma ogni *cantiga* ha una o due pagine di miniature che illustrano con chiarezza e minuzia le 109 storie narrate. Questo codice permette di ricostruire l'intero testo di almeno 29 *cantigas*, altrimenti lacunoso negli altri manoscritti.

Alfonso X el "Rey Sabio"

Nacque a Toledo il 23 Novembre dell'anno 1221 e morì a Siviglia il 4 Aprile 1284. Figlio di Ferdinando il Santo (colui che aveva conquistato l'Andalusia) e di Beatrice di Svevia, successe al padre sul trono di Castiglia e di León nel 1252; durante il suo regno nessuno dei principi del tempo riuscì ad eguagliarlo nell'amore delle lettere e nel culto della scienza.

Il suo governo si allontanò dalle direttive dei suoi predecessori: infatti rinunciò a completare la *Reconquista* della Spagna occupata dagli arabi (mancava il Regno di Granada) ed evitò di scontrarsi con i saraceni del Marocco. L'interesse principale di Alfonso era la conquista della corona imperiale germanica e l'inserimento della Castiglia tra le potenze europee: azione che si concluse con un completo insuccesso (si fece eleggere imperatore ma non fu mai incoronato), anche

perché gli mancò l'appoggio dei sudditi castigliani che avevano interessi esclusivamente peninsulari. Inoltre, dato il sorgere di nuovi problemi interni (l'espansione della Castiglia, la presenza di forti minoranze ebraiche e musulmane, il grande contrasto tra la vita agricola e pastorale del nord e quella urbana dell'Andalusia), Alfonso dovette affrontare le continue rivolte dei suoi feudatari che risolse sempre in violente e sanguinose lotte intestine.

Malgrado questa sua politica debole ed incerta, ricca di aspirazioni ma sempre destinata all'insuccesso, Alfonso X ci ha lasciato i frutti di una intensa attività intellettuale, fra le più straordinarie del Medioevo: oltre quattrocento liriche in onore della Vergine (le *Cantigas de Santa Maria*); una monumentale compilazione legislativa (le *Siete Partidas*); un'opera giuridica (il *Fuero Real*); due vaste compilazioni storiche (la *Estoria de España* e la *General e Grande Estoria*); una collezione di libri magici; una raccolta di quindici trattati astronomici più le *Tablas Alfonsines*; undici trattati astrologici tra cui un lapidario; un libro sul gioco degli scacchi; altre opere minori o di dubbia attribuzione. Queste opere non furono direttamente redatte da Alfonso, che fu piuttosto programmatore, organizzatore e revisore del lavoro dei numerosi collaboratori di cui si circondava: traduttori, estrattori di fonti, compilatori, estensori, poeti e musicisti. Alfonso X promosse così una grandiosa sintesi di tutto lo scibile umano dell'età antica, continuandone il cammino. È giusto allora che la storia lo ricordi col titolo di *Rey Sabio*, cioè "Re Sapiente".

Ensemble Micrologus



Suonatori di "citola" e viella.

**GLI STRUMENTI MUSICALI
NELLA SPAGNA DEL XIII SECOLO:
TESTIMONIANZE ICONOGRAFICHE E LETTERARIE**

In perfetta sintonia con un mondo che non poteva far altro se non rappresentare dietro l'immagine immediata un coarcevo di simboli, le miniature del codice J.B.2 della Biblioteca dell'Escorial sollevano infiniti problemi e domande senza risposta.

Le quaranta miniature portate dal manoscritto presentano con dovizia di particolari e proporzioni accurate una quantità di strumenti musicali tale da non aver paragoni per tutto il Medioevo; di frequente i dettagli costruttivi sono raffigurati con precisione sorprendente.

Molti strumenti sono identificabili perchè ben conosciuti, mentre il nome di altri ci è del tutto ignoto, in quanto non ne esistono altre rappresentazioni e non è possibile collegarli alle testimonianze letterarie coeve: se il *Libre de Alexandre* (metà del XIII secolo) riporta una lista di strumenti noti e presenti anche nelle miniature delle *Cantigas* (*symphonia*, arpa, salterio, *citola*), altri poemi, come *El poema de Alfonso XI* (dopo il 1328) e il *Libro de Buen Amor* dell'Arciprete di Hita enumerano gli uni accanto agli altri strumenti conosciuti e nomi ai quali non possiamo collegare nulla di certo, come la *alabardana*, *l'odrecillo* (forse una sorta di zampogna), la *guitarra latina* e la *guitarra morisca* (strumenti a pizzico dei quali sappiamo poco – del secondo, l'Arciprete di Hita dice che aveva un suono penetrante e acuto), il *galipe francisco* (forse il *galoubet* provenzale, flauto a tre fori suonato in coppia con un tamburo).

Gli strumenti non identificati dal codice sono esercizi di stile del miniaturista o sono realmente esistiti? Si tratta di strumenti "etnici" propri della tradizione colta castigliana o galiziana? Oppure ci troviamo di fronte al risultato di "prototipi" realizzati alla ricerca di nuovi timbri, tentativi maturati nel clima di fervore artistico e scientifico dominante alla corte di Alfonso? Sono forse strumenti simbolici, legati a ipotetici significati esoterici?

Ad ogni modo, le miniature del codice J.B.2 ci danno precise indicazioni sulle sonorità preferite nell'ambiente che ha concepito la raccolta delle *Cantigas*, ed il

confronto tra materiale letterario e rappresentazioni iconografiche ci consente di allargare il numero delle informazioni in nostro possesso.

Gli strumenti a corda sembrano godere di grande popolarità nella Castiglia del XIII e XIV secolo; le fonti sono concordi nel considerare la viella lo strumento principale dei musicisti di professione, specie di coloro che cantando necessitavano di un accompagnamento. Nelle miniature delle *Cantigas* la viella è rappresentata in varie forme ed è armata con quattro o cinque corde; all'apparenza sembra fornita di un ponticello piatto, e ciò consente di ipotizzare una tecnica esecutiva basata sull'utilizzo costante di almeno due corde contemporaneamente. Tuttavia il ponticello piatto non impedisce che la prima e l'ultima corda possano essere suonate singolarmente.

Secondo il teorico Girolamo di Moravia (metà del XIII secolo), lo strumento era accordato in tre modi diversi; due dei tre sistemi di accordatura sembrano ben adattarsi ad uno strumento con il ponticello piatto (presenza di bordoni e di corde all'unisono) mentre il terzo sembra destinato ad uno strumento dal ponticello curvo, così come l'accordatura suggerita circa un secolo dopo dal musicista e teorico francese Jean Vaillant. Probabilmente i due tipi di strumento coesistevano ed erano destinati a generi diversi di musica.

Accanto alla viella è rappresentato un altro strumento a corda, popolarissimo a quel tempo: la *citola*. Si tratta di uno strumento a corde pizzicate, dal fondo piatto e di forma simile alla moderna chitarra, anche se la parentela tra i due è più ipotetica che reale. Veniva suonato con un plettro, aveva quattro ordini di corde doppie, forse di metallo ed il manico era dotato di tastature. La citola poteva eseguire melodie con accompagnamento di bordoni ed era capace di sottolineare con efficacia una linea ritmica.

La coppia viella-citola è riprodotta nella prima miniatura del codice dell'Escorial, tra le mani dei musicisti che circondano il re Alfonso; i due strumenti sono presenti anche tra le miniature del *Cancionero de Ajuda*, codice alfonsino di *cantigas* profane. Il *liuto* nel codice dell'Escorial è rappresentato da varie forme, piuttosto dissimili tra loro. I "liuti dal manico lungo", sono alquanto

differenziati: si va da esemplari con la cassa a forma di viella suonati a pizzico (sono forse le *viuele de peñola* di cui parla l'Arciprete di Hita?), a strumenti dalla cassa ovale, dotati di un manico privo di tastature e suonati ad arco. Altri ancora, sempre forniti di una cassa ovale ma suonati a pizzico, sembrano avere tavola armonica di pergamena e le corde metalliche. La singolarità di questi ultimi strumenti (simili nella forma al *saz* turco e al *tar* persiano dei nostri giorni), sta nel fatto che a suonarli sono un arabo (l'unico rappresentato tra le miniature del codice) ed un occidentale di aspetto inequivocabilmente aristocratico (corona, spada, abito): forse Alfonso si è voluto far rappresentare nell'atto di suonare uno strumento orientale in compagnia di un *moro*: a quale scopo?

L'*arpa*, di taglia piccola ma sostanzialmente simile a quella odierna era usata per accompagnare il canto, secondo la tradizione celtica e germanica (e come tale è citata nel *Poema de Alfonso XI*), ma poteva essere utilizzata in unione con la viella o con altri strumenti dal volume contenuto. La *symphonia* rappresentata con cura nel manoscritto dell'Escorial, era uno strumento diffuso in tutta Europa. Lontana progenitrice della ghironda, era dotata di una ruota di legno azionata da una manovella, che sfregando alcune corde consentiva di produrre un suono continuo, simile nel timbro a quello degli strumenti ad arco. Una semplice tastiera meccanica, consentiva di produrre le diverse note. Le rappresentazioni dell'epoca (anche la miniatura del codice dell'Escorial), riproducono la *symphonia* chiusa da un largo pannello decorato che ne copre il meccanismo, per cui non sappiamo con precisione di quante corde fosse dotata (probabilmente tre o quattro) e non sappiamo neppure se tutte quante le corde avessero funzione melodica o se vi erano anche dei bordoni, note fisse di accompagnamento.

Numerosi sono gli strumenti a fiato presenti nelle miniature. Tra i molti conviene ricordare il flauto traverso, riprodotto in una taglia piuttosto grande, probabilmente in tessitura di tenore. Il flauto traverso non è tra gli strumenti più rappresentati nel XIII secolo, ma non sorprende il vederlo nelle mani dei *joglares* di Alfonso: potrebbe essere stato portato in Spagna dai

Mori, ma potrebbe anche essere uno strumento autoctono, legato alla famiglia dei flauti traversi europei; alcuni strumenti pressoché identici sono riprodotti in miniature tedesche dello stesso periodo.

Altro aerofono piuttosto popolare in tutta l'Europa medievale è il flauto a tre fori, piccolo flauto a becco, suonato da un esecutore che contemporaneamente si accompagna percuotendo un tamburo. All'epoca lo strumento doveva avere un'estensione piuttosto limitata, tuttavia varie tracce letterarie e iconografiche ci inducono a pensare che fosse amatissimo e considerato in assoluto lo strumento principale per condurre la danza. Gli italiani, ad esempio, lo ebbero in gran conto almeno fino al XVI secolo e in alcune tradizioni europee si è conservato fino ad oggi, dopo aver subito numerose manipolazioni in epoche recenti. Il tipo in uso nei paesi baschi (*cistu*) mantiene ancora una forma piuttosto arcaica, mentre il modello provenzale (*galoubet*) ha subito un notevole processo di elaborazione che lo ha portato ad avere l'estensione di una dodicesima cromatica. È curioso notare come, fin dal Medioevo, fosse la percussione e non lo strumento a fiato a caratterizzare l'esecutore: infatti chi lo suonava veniva chiamato *tamburino* o *tamburinaire*, segno evidente che agli occhi dei suoi contemporanei ciò che contava era l'impulso ritmico del tamburo, necessario alla danza (e alla battaglia). Del resto l'Arciprete di Hita, riferendosi ai flauti in generale, afferma che "il flauto senza *tamborete* non vale un soldo". Nella Spagna medievale lo strumento è forse giunto dalla Francia meridionale, se vogliamo accettare come valida l'ipotesi che il *galipet frances* del *Libro de Buen Amor* altro non sia che il *galoubet* provenzale. Anche la cornamusa è ben rappresentata nelle miniature delle *Cantigas*. Tutti gli strumenti riprodotti sembrano appartenere a modelli europei, con bordoni staccati dalla canna del canto e poggiati sulla spalla o tenuti sotto il fianco dell'esecutore. In un caso è presente una cornamusa dotata di un piccolo bordone solidale con l'attacco della canna del canto: tale modello è diffuso in forma pressoché identica nella Francia centro-meridionale dei nostri giorni, ed in Francia era conosciuto anche nel XIII secolo; potrebbe quindi essere arrivato alla corte di Alfonso grazie a giullari oltremontani.

Tra le miniature è raffigurato anche uno strumento a tre canne privo di sacca, suonato da un unico esecutore che tiene in bocca le tre canne contemporaneamente. Nella forma tale strumento ricorda molto da vicino le *launeddas* sarde e l'*argul* arabo; si tratta di clarinetti policalami diffusi in tutto il bacino del Mediterraneo fin da epoche remotissime. In Sardegna (e probabilmente anche in Italia) era conosciuto già in epoca preistorica.

Nelle miniature delle *Cantigas* è presente anche il ciaramello, strumento molto antico affine all'oboe. Diffusissimo in tutto il Vecchio Mondo (Africa, Asia ed Europa), ha forse un'origine mediorientale.

Le trombe diritte erano strumenti importantissimi nel Medioevo per la funzione simbolica e per il ruolo "sociale" a cui erano destinate, presenti nelle feste civili, nelle battaglie e nelle processioni.

Le percussioni hanno uno spazio decisamente minore nelle rappresentazioni pittoriche e nelle testimonianze letterarie. Sia il *Libro de Alexandre* che il *Poema di Alfonso XI* non ne citano alcuna; nel *Libro de buen amor* dell'Arciprete di Hita ne sono menzionate quattro: il *tamborete*, l'*atambor*, l'*atabal*, dei quali non abbiamo descrizioni precise, e il *panderete*, affine al *pandero* moderno, tamburello a cornice dotato di una sola pelle e fornito di sonagli. Le miniature delle *Cantigas* riproducono un tamburo a calice con una sola pelle suonato senza bacchette, identico alla *darbuka* in uso ancor oggi in tutto il Medio Oriente e nell'Africa Settentrionale. Esiste un'altra rappresentazione dello stesso strumento nel *Beato di Liebana*, codice redatto attorno al 1047 sotto il regno di Ferdinando I; la presenza dello strumento in due manoscritti così lontani nel tempo testimonia della sua persistenza in Spagna attraverso il Medioevo. Tra le miniature delle *Cantigas* sono rappresentati anche il *carillon*, composto da piccole campane intonate, suonate con un martelletto e in grado di eseguire melodie, e i legnetti sonori, progenitori delle castagnette moderne, già allora strumenti prettamente femminili, utilizzati dalle *soldaderas* e dalle *juglaresas* per accompagnare il canto e la danza.

Ensemble Micrologus

Gli artisti



ENSEMBLE MICROLOGUS

I musicisti dell'Ensemble Micrologus sono stati tra i primi a contribuire alla riscoperta della musica medievale in Italia, individuando nuove vie interpretative che hanno reso questa musica sempre più seguita ed apprezzata, sia a livello nazionale che europeo. Il percorso del gruppo è partito dalla ricerca e lo studio delle fonti dirette ed indirette, allo scopo di fondare l'interpretazione della musica medievale su verosimili ipotesi estetiche e di prassi esecutiva. La ricerca delle fonti, le indagini storiche, paleografiche, organologiche ed iconografiche (che hanno permesso, in certi casi, di ricostruire strumenti musicali unici), lo studio e la comparazione dei repertori scritti e quelli di tradizione orale sono alla base del lavoro dell'Ensemble Micrologus.

Va sottolineato che proprio le ricerche etnomusicologiche hanno contribuito in maniera rilevante a rilanciare l'interpretazione della musica medievale, sia per quanto riguarda la riscoperta di particolari tecniche esecutive, vocali e strumentali, sia per chiarire problematiche d'intonazione nella modalità e nella polifonia: è infatti opinione da più parti condivisa che le culture musicali di tradizione orale conservino caratteristiche molto arcaiche assimilabili in linea di principio ad alcuni aspetti della musica antica ed in particolare di quella medioevale; e proprio grazie a quest'indagine comparativa oggi è possibile avanzare ipotesi sulla base di precise

metodologie di ricerca riguardo alcuni importanti aspetti dell'interpretazione della musica del Medioevo come il fraseggio, l'emissione vocale, le tecniche di ornamentazione del canto e della musica strumentale, al di là di fuorvianti consuetudini esecutive legate a repertori e funzionalità di gran lunga più recenti.

In questa ottica, ritenendo fondamentale la ricostruzione della funzione della musica sia a livello esecutivo che di fruizione, i musicisti del Micrologus hanno perfezionato un approccio interpretativo nuovo per i nostri giorni, al di là del concerto come forma di spettacolo – per altro sconosciuta all'epoca – portando nelle proprie rappresentazioni musicali la propria formazione accademica e musicologica nonché l'esperienza maturata nella partecipazione a varie feste medievali, prima fra tutte quella del Calendimaggio ad Assisi, dove l'evento musicale è oggi ricollocato nel proprio spazio sonoro e temporale: la chiesa, la corte, la piazza, la strada, dove preghiera e solennità, canto epico e lirica d'amore, festa e ballo, corteo e processione religiosa ritrovano la loro essenza rituale e simbolica.

La combinazione di questi elementi permette al gruppo di affrontare in maniera originale sia opere inedite sia manoscritti e codici musicali solo in parte conosciuti che, grazie ad una ricerca la più completa possibile, si trasformano in un'esecuzione o una registrazione tematica comunque esaustiva ed approfondita, senza però dimenticare lo spettacolo e la comprensione di tali ricerche da parte di un pubblico vasto.

Dopo aver fatto musica per alcuni anni alla festa medievale del Calendimaggio di Assisi, Patrizia Bovi, Adolfo Broegg, Goffredo Degli Esposti e Gabriele Russo, decidono di fondare l'Ensemble Micrologus nel 1984; insieme, realizzano nel corso degli anni oltre venti diversi spettacoli, alcuni anche in forma teatrale, presentati in Italia e in Francia, Germania, Austria, Ungheria, Repubblica Ceca, Spagna, Portogallo, Olanda, Belgio, Svizzera, Slovenia, Polonia e Giappone. Al tempo stesso partecipano alle attività del Laboratorio Arte Musica e Spettacolo di Assisi, nel quale seguono i corsi e i seminari che li hanno portati alla realizzazione di vari drammi sacri e sacre rappresentazioni. Sempre negli anni '80

hanno seguito i lavori del Centro Studi Ars Nova di Certaldo, dove hanno avuto l'opportunità di conoscere e confrontarsi con le idee dei più prestigiosi musicologi italiani e stranieri.

L'Ensemble Micrologus utilizza fedeli ricostruzioni degli strumenti d'epoca (sempre collaborando direttamente con vari liutai specializzati) e, nelle esecuzioni in forma di spettacolo teatrale, costumi ed elementi scenografici; ogni anno presenta al pubblico uno o due nuovi spettacoli tematici, alternando musica sacra e profana (dal XII al XV secolo), oltre alle realizzazioni su commissione per vari festival europei.

In alcuni casi l'Ensemble si avvale della preziosa collaborazione di eminenti studiosi, come nei recenti progetti svolti con il Prof. Dinko Fabris, del Dipartimento di Musica antica del Conservatorio di Bari, e con importanti centri di ricerca europei, come il CERIMM dell'Abbaye de Rouyamont in Francia, dove il Micrologus è stato in residenza di ricerca e produzione nel biennio 2001-2002.

Da alcuni anni l'Ensemble Micrologus tiene corsi e stage sull'interpretazione della musica medievale in collaborazione, tra gli altri, col Festival di Urbino, La Cité de la Musique di Parigi, l'Abbaye de Rouyamont.

I musicisti del Micrologus partecipano a progetti per il teatro, la danza, il cinema (hanno realizzato anche la colonna sonora del film *Mediterraneo* di Gabriele Salvatores) e con importanti artisti di musica contemporanea. Il Micrologus ha registrato quindici CD, ed è stato premiato col "Diapason d'Or" 1996 per il CD *Landini e la musica fiorentina*, e nel 1999 per il CD *Alla napoletana* (quest'ultimo preparato insieme con i musicisti del Centro di Musica Antica di Napoli "La Cappella della Pietà de' Turchini"). Il gruppo ha ricevuto il "Best of 2000 Award" dalla rivista *Goldberg* per il CD *Cantico della Terra*, registrato con il Quartetto Vocale di Giovanna Marini. La stessa rivista ha assegnato al Micrologus il premio "Goldberg's 5 Stars" per i CD *Napoli Aragonese* (2001), *Laudario di Cortona* (2001) ed *El Llibre Vermell de Montserrat* (2003).

Nel 2002-2003 Micrologus ha effettuato un tour in Francia, Belgio, Spagna e Italia con una rappresentazione

scenica del *Jeu de Robin et Marion* di Adam de la Halle, con notevole successo di critica e pubblico. È stato inoltre invitato dal Flanders Festival di Anversa come “ensemble in residenza” per la Laus Polyphoniae 2004.

Prossime pubblicazioni discografiche nel 2004: *Le Jeu de Robin et Marion*, *Zachara da Teramo*, e una nuova edizione del *Laudario di Cortona*.

Numerose sono le registrazioni radiotelevisive per diversi enti: Rai 1, Rai 2, Radio 3, Radio France Culture, Radio France Musique, ORF Vienna, Radio Suisse, Asaki Television di Osaka. Dal 1995 al 2001 l'Ensemble Micrologus ha registrato per la casa discografica Opus 111-Naïve di Parigi. Da quest'anno il gruppo pubblica le proprie interpretazioni con l'etichetta parigina Zig-Zag Terrotoires.



Patrizia Bovi *canto e arpe*
Adolfo Broegg *liuti e guinterne*
Goffredo Degli Esposti *flauti, cornamuse e cennamelle*
Gabriele Russo *viole e ribeche*

Ulrich Pfeifer *canto, symphonia e ghironda*
Mauro Borgioni *canto*
Simone Sorini *canto*
Alessandro Quarta *canto*
Gianni De Gennaro *canto*
Gabriele Miracle *percussioni, salteri e campane*
Luigi Germini *trombe e tromboni*
Mauro Morini *trombe e tromboni*
Stefano Vezzani *bombarde e cennamelle*



san vitale

La basilica di S. Vitale sorge in un'area già occupata durante il V secolo da un sacello cruciforme, nel quale con tutta probabilità venivano venerate reliquie del santo: esso è da identificare con il Vitale servo di Agricola e compartecipe del suo martirio, le cui reliquie furono ritrovate da S. Ambrogio a Bologna nel 393. A Ravenna, comunque, si diffuse una tradizione locale legata al santo, che lo volle padre dei martiri milanesi Gervasio e Protasio, ed egli stesso ucciso a Ravenna.

La costruzione della basilica attuale, come emerge dall'iscrizione dedicatoria riferita dallo storico Agnello, fu promossa dal vescovo ravennate Ecclesio (522-532), ancora durante il dominio goto, e affidata all'intervento di Giuliano Argentario, probabilmente un ricco banchiere, che intervenne anche nell'edificazione di S. Michele in Africisco e S. Apollinare in Classe. Tuttavia i lavori dovettero procedere solo dopo la conquista giustiniana del 540, durante l'episcopato di Vittore (538-545), il cui monogramma appare nei pulvini del presbiterio e all'epoca del successore Massimiano, che consacrò l'edificio nel 547.

Prima del X secolo presso la basilica si insediò un convento di monaci benedettini, che persisteranno per circa un millennio. Proprio in relazione alle nuove necessità dell'ordine monastico, l'atrio antistante la basilica fu trasformato in chiostro, realizzando un nuovo ingresso a nord-est per i laici, decorato con un portale romanico. Nel XIII secolo fu aggiunto un campanile, utilizzando alla base la torretta meridionale di accesso al matroneo; alla stessa epoca risale la trasformazione della copertura lignea originaria delle arcate in volte a crociera in muratura. Ampie trasformazioni subì la chiesa nel corso del XVI secolo, quando, fra l'altro, fu rifatto il pavimento ad un'altezza di 80 cm. dal livello originale per fare fronte all'innalzamento della falda acquifera, e rinnovato il presbiterio, eliminando il ciborio tardoantico e le decorazioni in *opus sectile* ed inserendo un coro ligneo; venne inoltre ricostruito il chiostro su progetto di Andrea della Valle (1562) e realizzato il portale dell'ingresso a sud. Un terremoto nel 1688 distrusse il campanile, che fu rimpiazzato dall'attuale (1696-1698). A partire dalla metà del XIX secolo fino ai primi decenni del nostro secolo l'accresciuto interesse per le testimonianze della Ravenna tardoantica portò all'attuazione di una vasta serie di interventi, non di rado discutibili, tesi a riportare l'edificio alla sua forma originaria: furono così eliminati tutte le strutture murarie aggiunte in età postantica all'esterno, ivi compreso il portale romanico a nord, mentre all'interno si asportarono tutti gli altari e le suppellettili barocche, cercando di ripristinare la decorazione originaria. Furono inoltre ricostruite le scale d'accesso originarie al matroneo e ripristinato l'accesso dal chiostro; anche il pavimento fu

riportato al suo livello originario, risolvendo il problema delle infiltrazioni idriche attraverso un impianto di drenaggio.

Capolavoro assoluto dell'arte bizantina in Italia, la basilica di S. Vitale sembra riassumere compiutamente il carattere precipuo dell'arte ravennate tardoantica, nel suo costante contatto con un mondo greco-costantinopolitano da cui attinge forme e materiali, rielaborati tuttavia in una originale sintesi che presuppone il contatto e lo scambio proficuo tra maestranze orientali ed occidentali. Qui gli elementi della tradizionale pianta basilicale, il nartece, il presbiterio absidato ad oriente, si innestano su una struttura a sviluppo centrale, fondata su un ottagono di base, con cupola alla sommità; la presenza del matroneo richiama altri esempi di grandi basiliche tardoantiche a gallerie (basti pensare alla S. Sofia giustiniana a Costantinopoli). L'esterno, in semplice paramento laterizio come gli altri della Ravenna tardoantica, denuncia la complessa articolazione volumetrica degli spazi interni. I muri perimetrali appaiono scanditi verticalmente da due lesene che separano i due ordini di tre finestre corrispondenti alla navata inferiore e al matroneo, segnalato anche da una cornice; il lato orientale dell'ottagono, corrispondente al presbiterio, è vivacemente movimentato dalla presenza dell'abside esternamente poligonale, affiancata da due piccoli ambienti rettangolari (*phastophoria*) e da due più grandi vani circolari, forse con funzione funeraria, e sormontata da un alto timpano con trifora mediana. In alto, al centro dell'ottagono, la cupola è celata da un tamburo di coronamento anch'esso a pianta ottagonale, con una finestra per lato.

L'ingresso alla chiesa, nel lato occidentale, è preceduto da un nartece a forcipe, assai restaurato, collocato in posizione obliqua, tangente a uno spigolo dell'ottagono, così da lasciare alle estremità interne lo spazio per due torrette, quella meridionale oggi occupata dal campanile secentesco, quella settentrionale utilizzata come scala per il matroneo. All'interno della chiesa il grande ottagono è internamente suddiviso, in corrispondenza con gli angoli, da otto grandi pilastri congiunti da arcate; esse si aprono verso i muri perimetrali in grandi esedre a due trifore sovrapposte, in corrispondenza della navata anulare e del matroneo. Nel lato orientale dell'ottagono, il matroneo e la navata anulare si interrompono aprendosi in trifore rettilinee sul vano quadrangolare del presbiterio, conchiuso ad est dall'emiciclo dell'abside.

Le colonne della basilica, in marmo di Proconneso, poggiano su basi poligonali e sono sormontate da elegantissimi capitelli di varia foggia, tra cui spicca il modello ad imposta di struttura tronco-piramidale, lavorato a giorno e talora decorato con temi floreali di gusto sassanide; a differenza di quanto avviene a Costantinopoli, da cui è stata verosimilmente importata l'intera

serie di sculture architettoniche, tale modello di capitello non esclude la presenza generalizzata dei pulvini, che nelle trifore inferiori del presbiterio appaiono singolarmente decorati con agnelli alla croce e pavoni al *kantharos*.

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

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

La decorazione musiva del presbiterio costituisce il fulcro ideale dell'intero edificio, nella densità dei riferimenti teologici espressi attraverso una poderosa architettura compositiva, ravvivata da una tavolozza coloristica di sfolgorante bellezza. L'arcone d'ingresso presenta in una serie di quindici clipei il

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

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

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

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

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

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

Al centro del catino, su un cielo aureo solcato da nubi rosse e azzurre campeggia, assiso su un globo azzurro, Cristo, rappresentato imberbe, con nimbo decorato da una croce gemmata, in regali vesti purpuree; ai suoi piedi sgorgano i quattro fiumi paradisiaci da zolle erbose ricolme di fiori, fra cui si aggirano, ai lati, pavoni. Cristo, che tiene nella sinistra il rotolo apocalittico con i sette sigilli, è fiancheggiato da due angeli, con vesti bianche; essi introducono S. Vitale, a sinistra, che riceve con mani velate, secondo il rituale imperiale, la corona del martirio che Cristo gli porge, e il vescovo Ecclesio a destra, recante nelle mani il modello della stessa basilica. Il reimpiego di elementi dell'iconografia ufficiale romana per evocare la regalità di Cristo è ulteriormente sottolineato dal

fregio che orla l'intradosso del catino, in cui, al centro di due serie ornamentali di cornucopie incrociate, un cristogramma gemmato è affiancato da due aquile, legate all'immaginario dell'apoteosi imperiale. Alla celebrazione della sovranità ultraterrena di Cristo si uniscono i rappresentanti stessi della sovranità terrena nei due riquadri che affiancano la trifora ai piedi del catino: a sinistra è lo stesso Giustiniano ad essere rappresentato mentre dona alla basilica una patena aurea, seguito a sinistra da dignitari e soldati; definito con notevole precisione ritrattistica, l'imperatore bizantino al pari di Cristo presenta veste purpuree, qui trattenute da una fibula gemmata, con *tablion* aureo ricamato, mentre il capo, sacralmente cinto dal nimbo, reca un diadema di pietre preziose. A destra di Giustiniano, separato da un personaggio non più identificabile (Giuliano Argentario, Belisario?), è ritratto lo stesso vescovo consacrante Massimiano (secondo una recente teoria in sostituzione della figura di Vittore originariamente prevista), vestito di una dalmatica aurea e pallio crucisignato, seguito da un diacono e da un incensiere. Protagonista del riquadro del lato opposto è l'Imperatrice Teodora (mai venuta a Ravenna, al pari di Giustiniano), raffigurata su uno ieratico sfondo architettonico mentre offre un calice aureo; anch'essa in vesti purpuree, con nimbo e ricchissimo diadema sul capo, è affiancata a destra da una serie di dame, dalle raffinate vesti ricamate multicolori, e a sinistra da due dignitari, uno dei quali in atto di scostare la tenda dell'ingresso della chiesa, innanzi al quale è collocata la fontana per le abluzioni.

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

Gianni Godoli

A cura di
Tarcisio Balbo

Segreteria di redazione
Andrea Albertini

Coordinamento editoriale e grafica
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

Stampa
Grafiche Morandi - Fusignano