

SOTTO L'ALTO PATRONATO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA
con il patrocinio di:
SENATO DELLA REPUBBLICA, CAMERA DEI DEPUTATI,
PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI



Basilica di San Vitale
domenica 2 luglio 2006, ore 21

Capilla Flamenca
Vespri e laudi mariane

FONDAZIONE RAVENNA MANIFESTAZIONI
COMUNE DI RAVENNA, REGIONE EMILIA ROMAGNA
MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

in collaborazione con ARCUS

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

AMPLIFON

ASSICURAZIONI GENERALI

ASSOCIAZIONE DEGLI INDUSTRIALI PROVINCIA DI RAVENNA

AUTORITÀ PORTUALE DI RAVENNA

BANCA POPOLARE DI RAVENNA

CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ

CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA

CIRCOLO AMICI DEL TEATRO “ROMOLO VALLI” - RIMINI

CMC RAVENNA

CONFARTIGIANATO PROVINCIA DI RAVENNA

CONTSHIP ITALIA GROUP

COOP ADRIATICA

CREDITO COOPERATIVO RAVENNATE E IMOLESE

ENI

FEDERAZIONE COOPERATIVE PROVINCIA DI RAVENNA

FERRETTI YACHTS

FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA

FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA E RAVENNA

GENERALI VITA

GRUPPO CASALBONI

GRUPPO POSTE ITALIANE

HAWORTH CASTELLI

ITER

LA VENEZIA ASSICURAZIONI

LEGACOO

MERCATONE UNO

ROMAGNA ACQUE - SOCIETÀ DELLE FONTI

SAPIR

SEDAR CNA SERVIZI RAVENNA

SOTRIS - GRUPPO HERA

TELECOM ITALIA - PROGETTO ITALIA

THE SOBELL FOUNDATION

THE WEINSTOCK FUND

UNICREDIT BANCA

YOKO NAGAE CESCHINA

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

Giuseppe Poggiali

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Segretario

Pino Ronchi

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*

Glaucio e Roberta Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Giuseppe e Franca Cavalazzi,

Ravenna

Glaucio e Egle Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Manlio e Giancarla Cirilli, *Ravenna*

Ludovica D'Albertis Spalletti,

Ravenna

Marisa Dalla Valle, *Milano*

Andrea e Antonella Dalmonte,

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*

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*
 Vera Giulini, *Milano*
 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*
 Alfonso e Silvia Malagola, *Milano*
 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*
 Maria Rosaria Monticelli Cuggiò e Sandro Calderano, *Ravenna*
 Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
 Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
 Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, *Ravenna*
 Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*
 Gianna Pasini, *Ravenna*
 Gian Paolo 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*
 Paolo, Caterina e Aldo Rametta, *Ravenna*
 The Rayne Foundation, *Londra*
 Stelio e Pupa Ronchi, *Ravenna*
 Lella Rondelli, *Ravenna*
 Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
 Angelo Rovati, *Bologna*
 Giovanni e Graziella Salami, *Lavezzola*
 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*
 Alberto e Anna Spizuoco, *Ravenna*
 Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
 Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
 Enrico e Cristina Toffano, *Padova*
 Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*
 Maria Luisa Vaccari, *Padova*
 Roberto e Piera Valducci, *Savignano sul Rubicone*
 Silvano e Flavia Verlicchi, *Faenza*
 Gerardo Veronesi, *Bologna*
 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*
 CMC, *Ravenna*
 Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
 Banca Galileo, *Milano*
 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*
 SCAFI- Società di Navigazione, *Napoli*
 SMEG, *Reggio Emilia*
 SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*
 Terme di Cervia e di Brisighella, *Cervia*
 Terme di Punta Marina, *Ravenna*
 Viglienzzone Adriatica, *Ravenna*

Capilla Flamenca

Marnix De Cat *controtenore*

Tore Denys *tenore*

Lieven Termont *baritono*

Dirk Snellings *basso (direttore artistico)*

Psallentes

Philippe Souvague

Conor Biggs

Lieven Deroo

Hendrik Van den Abeele *(direttore artistico)*

mottetti di **Jacob Obrecht** (1450/51-1505)

e canti gregoriani

Inni mariani per l'Avvento

“Deus in adiutorium meum intende” (gregoriano)

Antifona: **“Beata es Maria”** (gregoriano)

“Ave maris stella” (gregoriano - Jacob Obrecht)

Lectio: **“Et postquam impleti sunt”** (gregoriano)

Responsorio: **“Responsum accepit Simeon”**
(gregoriano)

“Magnificat” (gregoriano - Jacob Obrecht)

“Omnes spiritus laudet” (Jacob Obrecht)

Inno mariano per la Quaresima

“Ave regina caelorum” (Jacob Obrecht)

Inni mariani per il tempo pasquale

“Regina caeli” (Jacob Obrecht)

Antifona: **“Beata es Maria”** - *Sequenza:*

“Ave Maria” (gregoriano - Jacob Obrecht)

Inni mariani per l'anno liturgico

Inno: **“Assunt festa jubilaea - Cuius sacrata viscera”** (gregoriano - Jacob Obrecht)

“Salve regina” (gregoriano - Jacob Obrecht)

“Benedicamus in laude Jesus”

(gregoriano - Jacob Obrecht)

Jacob e Maria

Durante la propria vita, Jacob Obrecht ha cantato centinaia di vesperi a Bruges, Gand o Anversa, assieme ai propri migliori cantori, alcuni ragazzi, una *schola* gregoriana e un organo: il tutto preceduto dal suono dalle campane e avvolto dalla luce delle candele. Questo canto di lode quotidiano si concludeva spesso con un *Salve regina* o con un brano paraliturgico di pregevole qualità.

In questo programma, la Capilla Flamenca ha scelto un vespro mariano poiché molti mottetti polifonici di Obrecht sono dedicati a Maria, e si adattano perfettamente al canto vespertino. L'abbondanza dei parametri musicali che queste musiche sfoggiano, permette di mostrare una variegata immagine sonora che va dall'omofonia del gregoriano alla complessità della polifonia contrappuntistica.

Capilla Flamenca



Hans Memling, Ritratto di Jacob Obrecht, olio su tavola, 1496, Fort Worth, Kimball Art Museum.



Kyrie miniato dalla Messa “Salve diva parens” di Jacob Obrecht, in un codice della Nationalbibliothek di Vienna.

Deus in adiutorium meum intende.
Domine, ad adiuvandum me festina.
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
et in saecula saeculorum. Amen. Alleluia.

Beata es Maria
Virgo dulcis et pia.
Candore vincis lilia
Et rosa sine spina
Sanctorum melodia.

Ave maris stella
Dei Mater alma,
atque semper Virgo,
felix caeli porta
Sumens illud Ave
Gabrielis ore,
funda nos in pace,
mutans Hevae nomen.

Solve vincla reis,
profer lumen caecis
mala nostra pelle
bona cuncta posce.
Monstra te esse matrem,
sumat per te preces
qui pro nobis natus
tulit esse tuus.

Virgo singularis,
inter omnes mitis
nos, culpis solutos,
mites fac et castos.

Vitam praesta puram,
iter para tutum,
ut, videntes Jesum,
semper collaetemur.

Sit laus Do Patri,
summo Christo decus,
spiritui Sancto,
tribus honor unus.

Amen

In illo tempore: *Et postquam impleti sunt* dies purgationis eorum secundum legem Moysis, tulerunt illum in Hierosolymam, ut sisterent Domino, sicut scriptum est in lege Domini: “Omne masculinum adaperiens vulvam sanctum Domino vocabitur”, et ut darent hostiam secundum quod dictum est in lege Domini: par turturum aut duos pullos columbarum. Et ecce homo erat in Ierusalem, cui nomen Simeon, et homo iste iustus et timoratus, exspectans consolationem Israel, et Spiritus Sanctus erat super eum; et responsum acceperat ab Spiritu Sancto non visurum se mortem nisi prius videret Christum Domini. Et venit in Spiritu in templum. Et cum inducerent puerum Iesum parentes eius, ut facerent secundum consuetudinem legis pro eo, et ipse accepit eum in ulnas suas et benedixit Deum et dixit: “Nunc dimittis servum tuum, Domine, secundum verbum tuum in pace, quia viderunt oculi mei salutare tuum, quod parasti ante faciem omnium populorum, lumen ad revelationem gentium et gloriam plebis tuae Israel.”

Responsum accepit Simeon a Spiritu Sancto, non visurum se mortem, nisi videret Christum Domini.

Et cum inducerent puerum in templum accepit eum in ulnas suas et benedixit Deum et dixit:

“Nunc dimittis, Domine, servum tuum in pace.”

Hodie beata virgo Maria puerum suum presentavit in templum et Symeon repletus Spiritu Sancto accepit eum in ulnas suas et benedixit Deum et dixit: “Nunc ...”

Magnificat anima mea Dominum
et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo

Quia respexit humilitatem ancillae suae;
ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes

Quia fecit mihi magna, qui potens est,
et sanctum nomen ejus.

Et misericordia ejus a progenie in
progenies, timentibus eum.

Fecit potentiam in brachio suo,
dispersit superbos mente cordis sui.

Deposuit potentes de sede,
et exaltavit humiles.

Esurientes implevit bonis,
et divites dimisit inanes.

Suscepit Israel puerum suum,
Recordatus misericordiae suae,
Sicut locutus est ad patres nostros,
Abraham et semini ejus in saecula.

Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio et nunc et semper
et in saecula saeculorum, Amen

Omnes spiritus laudet Dominum
tu autem Domine misere nobis.
Deo gratias.

Agimus tibi gratias, rex omnipotens Deus,
pro universis beneficiis tuis, qui vivis et
regnas Deus, per omnia secula seculorum.
Amen.

Pro rege nostro.
Dominus conservet eum et beatum faciat
eum in terra. Et non tradat eum in manus
inimicorum eius.

Fidelium anime per misericordiam Dei
Requiescant in pace. Amen

Et beata viscera Marie virginis, que
portaverunt eterni Patriis Filium. Amen.

Ave regina caelorum,
Mater Regis angelorum.
O Maria, flos virginum
Velut rosa vel lilium
Funde preces ad Filium
Pro salute fidelium,
O Maria, flod virginum
Velut rosa vel lilium

Regina caeli laetare, alleluia.
Quia quem meruisti portare, alleluia.
Resurrexit, sicut dixit, alleluia.
Ora pro nobis Deum alleluia.

Beata es Maria

Virgo dulcis et pia.
Candore vincis lilia
Et rosa sine spina
Sanctorum melodia.

Ave Maria, gratia plena,
Dominus tecum, virgo serena.
Benedicta tu in mulieribus,
que peperisti pacem hominibus,
et angelis gloriam,
et benedictus fructus ventris tui,
qui, coheredes ut essemus sui,
nos, fecit per gratiam.
Per hoc autem ave,
mundo tam suave,
contra carnis iura:
Genuisti prolem,
novum stella solem
nova genitura.
Tu parvi et magni,
leonis et agni,
salvatoris Christi
templum extitisti,
sed virgo intacta.
Tu floris et roris,
panis et pastoris,
virginum, regina,
rosa sine spina,
genitrix es facta.
Tu civitas regis iusticie,
tu mater es misericordie
de lacu fecis et miserie
theophylum reformans gratiae.
Te collaudat celestis curia,
tu mater es regis et filia,
per te iustis confertur gratia,
per te reis donatur venia.
Ergo, maris stella,
verbi dei cella
et solis aurora,
paradisi porta,

per quam lux est orta,
natum tuum ora:
ut nos solvat a peccatis
et in regno claritatis,
quo lux lucet sedula,
collocet per secula. Amen.

Adsunt festa jubilae.
In Mariae nunc gaudia,
Tota psallat ecclesia
Devota laudum dramata.

Cuius sacrata viscera
Dei invisit gratia,
Ut esset virgo gravida,
Tori virilis nescia.

Haec paranymphe dum credit,
Sacrum hanc pneuma replevit,
Alvus tumescit et gerit
Verbum patris, quod meruit.

Confestim montes adiit,
Elisabet salutavit,
Obviis eam suscepit
Ulnis, stringit, et circuit

Sacri iunguntur uteri,
Milesque, sui Domini,
Praesentiam dum percipit,
Hunc exultando suscipit.

Clamat anus cum iubilo,
Plena sancto paraclito
Beata tu in filio,
Quae credidisti Domino.

Exsultet caeli regia,
Et mundialis machina,
Abyssus atque Maria,
Laudent Deum per saecula.

Patri summo cum filio,
Spiritus quoque sancto
Sit sempiterna gloria,
In unitate solida.

Salve Regina, mater misericordiae
Vita dulcedo, et spes nostra, salve
Ad te clamamus, exules, filii Hevae
Ad te suspiramus, gementes
et flentes in hac lacrimarum valle
Eia ergo, Advocata nostra,
illos tuos misericordes oculos ad nos converte
Et Jhesum, benedictum fructum ventris tui
nobis post hoc exsilium ostende.
O clemens, o pia:
o dulcis Virgo Maria

Benedicamus in laude Jesus, qui sue matre
Marie benedixit in eternum Domino.

Elogio dell'artificio

Chissà quanti vespri avrà seguito, ed eseguito, Jacob Obrecht nel corso della propria vita: magari a Bergen op Zoom nelle Fiandre, dove nasce attorno al 1450, di sicuro il 22 novembre – festa di santa Cecilia patrona dei musicisti – attorno al 1450 (è lo stesso compositore a riferirlo nel testo del proprio mottetto *Mille quingentis – Requiem aeternam*; alcuni, però, ritengono che Obrecht sia addirittura nato in Sicilia, dove il padre aveva soggiornato durante un pellegrinaggio verso la Terrasanta). A Bergen il compositore inizia la propria carriera musicale come *praecentor* (maestro del coro) nella chiesa di Santa Gertrude dal 1479 al 1484. Obrecht avrà poi diretto vespri nella cattedrale di Cambrai, dove è a capo della cappella musicale dal 1484 al 1485 (lascia l'incarico dopo un solo anno a causa della scarsa cura riservata ai *pueri* – i fanciulli cantori della cappella – e per alcune irregolarità finanziarie); nella chiesa di San Donaziano a Bruges dove è *succentor*, ovvero sostituto del *praecentor*, fino al 1500: con due parentesi, dal 1492 al 1496 nella chiesa di Notre-Dame ad Anversa (dove ritornerà tra il 1501 e il 1504), e nella città natale tra il 1496 e il 1498. Di vespri Obrecht ne avrà ascoltati anche in Italia, dove si reca non ancora quarantenne su richiesta del duca di Ferrara Ercole I d'Este. A Ferrara Obrecht ritornerà nel 1504, allettato sia dalle offerte di Ercole I sia dalla speranza di guarire da una non meglio precisata malattia: nella città estense morirà di peste l'anno successivo.

I vespri cui Obrecht ha assistito non dovevano essere molto diversi da quello qui presentato: con o senza organo, con o senza *pueri* per cantare le parti vocali più acute, quei vespri avranno visto alternarsi una *schola* gregoriana a un gruppo di cantori che intonava mottetti polifonici anziché le antifone monodiche del repertorio gregoriano. Qui occorre fare una puntualizzazione, necessaria per comprendere il senso dell'arte di Obrecht: a sfogliare una buona storia della musica, è assai probabile imbattersi – allorché si scorrono i capitoli dedicati alla nascita e allo sviluppo della polifonia contrappuntistica (*grosso modo* il periodo che va dall'XI al XVI secolo) – in numerose ricor-

renze di termini quali “amplificazione” (o meglio, l’equivalente latino *amplificatio*) e “artificio”. Sono parole che, al giorno d’oggi, riferite in particolar modo alla musica, si associano a masse e “rigonfiamenti” sonori spesso inopportuni e fastidiosi (l’amplificazione nei concerti da stadio e delle discoteche, per usare un luogo comune), o a costruzioni musicali artefatte, artificiose appunto nel senso di innaturali, calcolate, e perciò complicate “ad arte”, prive della meravigliosa semplicità, spontaneità, genuinità, autenticità sia degli oggetti cosiddetti “naturali” sia – secondo un luogo comune duro a morire – della creazione artistica. Al contrario, nelle Fiandre del secolo XV (ma anche in Borgogna, nel Regno di Francia, in Italia) il senso di quei due termini sarebbe stato positivo per chiunque non fosse digiuno di retorica. Attenzione: non digiuno di musica; quantomeno, non solo digiuno di musica, perché proprio dalla retorica la polifonia medievale trae in parte le regole della propria sintassi e le proprie strutture formali; sulle regole della retorica si fondano la fruizione e la comprensione di una musica che nella propria versione “teorica” (quella che, sulla scorta del *De institutione musica* di Severino Boezio, studia le proporzioni tra i suoni, tra le membra del corpo umano, tra i corpi celesti) è ancora compresa tra le arti del cosiddetto *Quadrivium*, assieme ad aritmetica, geometria e astronomia.

Per quanto riguarda l’*amplificatio*, nei manuali di retorica medievali il termine indica l’insieme dei procedimenti con cui viene ampliato e arricchito un testo letterario: in musica, di *amplificatio* (o più di frequente, *multiplicatio*) si parla già nel secolo XIII, quando il trattatista conosciuto dai musicologi come Anonimo IV scrive che Leoninus, maestro di cappella a Notre-Dame di Parigi, ha composto un grande “librum organi de Graduali ed Antiphonario pro servitio divino multiplicando”. È il procedimento secondo cui la semplice melodia gregoriana viene per così dire abbellita e ornata da un tessuto di altre linee melodiche che ad essa si sovrappongono. Ancora all’epoca di Obrecht, questo procedimento, che tecnicamente si definisce “contrappunto su canto fermo” (il *cantus firmus* è la melodia gregoriana preesistente), è considerato un procedimento finalizzato all’abbellimento musicale di cerimonie religiose e politiche.

La *multiplicatio* musicale si realizza attraverso un'insieme di complesse tecniche compositive che regolano il combinarsi delle diverse voci: a grandi linee, tali regole regolano anzitutto l'aspetto melodico di ciascuna voce: un singolo motivo può essere proposto e combinato con se stesso nella propria versione originale, invertita (per moto contrario rispetto all'originale), retrograda (dall'ultima nota alla prima), o simultaneamente invertita e retrograda. Ancora, il trattamento delle singole voci investe anche l'aspetto ritmico, grazie al complesso sistema di regole della notazione medievale che garantiva una enorme ricchezza e versatilità nell'aspetto ritmico delle composizioni (i maestri fiamminghi, ad esempio, erano specialisti in una particolare forma di canone detta "mensurale", in cui non solo la melodia di base si combinava con se stessa, ma lo faceva in modo che ciascuna voce della composizione cantasse la melodia secondo una *mensura*, cioè una suddivisione ritmica, diversa da voce a voce). In questo sistema di regole consiste l'"artificiosità" di compositori come Obrecht, tanto più apprezzati a glorificati quanto più abili nell'architettare soluzioni musicali complesse e grandiose (è d'obbligo il paragone con le cattedrali gotiche), che rendessero tangibile l'"amplificazione" per mezzo della quale il rito veniva ornato e arricchito, a gloria di Dio e degli uomini.

Nei propri mottetti Obrecht riutilizza e riproduce su scala ridotta gli "artifici" contrappuntistici impiegati con maggiore ampiezza nelle messe: nel florilegio proposto dalla Capilla Flamenca si va dalle due voci del *Regina caeli* alle cinque di *Omnes spiritus laudet* (ma nel mottetto *Salve regina misericordiae* – uno dei tre basati sull'omonima antifona mariana – Obrecht si spinge fino alle sei voci; nella messa *Sub tuum praesidium* si arriva a sette). Mottetti su soggetto d'invenzione, il cui tema cioè è stato ideato dallo stesso Obrecht (*Ave maris stella*, *Benedicamus in laude*, *Cuius sacrata viscera*, *Omnes spiritus laudet*), si alternano ad altri in cui il compositore usa la tecnica del *cantus firmus* a fondamento della propria composizione: il mottetto *Beata es Maria* attinge a piene mani dall'inno conosciuto come *Cantio virgo Galileae*; il mottetto *Salve regina* si fonda sulla melodia dell'arcinota antifona mariana. Obrecht adotta anche la cosiddetta tecnica della

parodia (il riutilizzo più o meno integrale, la parafrasi musicale di un brano preesistente) in *Ave regina caelorum*, derivato dall'omonimo mottetto di un suo contemporaneo: il compositore inglese Walter Frye, dal quale Obrecht avrebbe ricavato anche il *cantus firmus* per una messa che porta il medesimo titolo. Fino a giungere al *Regina caeli*: un vero e proprio *puzzle* di sottigliezze mensurali.

Un discorso a parte merita il *Magnificat*, basato sulle omonime melodie gregoriane nel quinto e secondo tono: un musicologo autorevole come Ludwig Finscher sostiene che il mottetto non sia stato composto da Obrecht, poiché – come altre composizioni del musicista fiammingo – è attestato da un'unica e tarda fonte tedesca utile se non altro a testimoniare la considerazione di cui il compositore godeva nella posterità (è tipico che al compositore famoso vengano attribuiti numerosi apocrifi, ritenuti di fattura eccellente e perciò attribuiti all'artefice che si considera sommo; nel Settecento accadrà lo stesso con un compositore come Pergolesi); e che Obrecht sia un compositore di alto rango basterebbero a testimoniarlo il ritratto dipinto dal grande pittore fiammingo Hans Memling (ca. 1435-1494), e la citazione che l'insigne teorico Johannes Tinctoris riserva al compositore nel proprio *Complexus affectum musicae* scritto attorno al 1472, dove l'ancor giovane Obrecht è inserito nel pantheon dei grandi musicisti assieme a John Dunstable, Guillaume Dufay, Johannes Ockeghem, Antoine Busnois. Ancora il poeta ferrarese Giacomo Sardi definirà Obrecht “musicus ... doctissimus; arte secundus nulli alio ... voce vel ingenio”. La grandezza di Obrecht verrà perpetuata nonostante (o grazie) una qual certa *medietas* rispetto i propri contemporanei: Obrecht è un contrappuntista scaltrito e *subtilis* – come lo definisce il teorico Paolo Cortese –, capace di manipolare le mille sottigliezze della polifonia contrappuntistica fiamminga, ma non è un mostro matematico-musicale come ad esempio Johannes Ockeghem (uno che riesce a congegnare un impressionante *Deo gratias* a 36 voci); non ha la *raritas* o il dono della bella declamazione, ovvero la capacità di ben sottoporre il testo verbale alle note tipica del contemporaneo Josquin Desprez (anzi, i musicologi hanno sempre sottolineato la paradossale

“indifferenza” di Obrecht alla buona declamazione del testo intonato), ma i suoi mottetti mostrano all’ascolto una sorta di eufonia che, rispetto alle composizioni di molti suoi contemporanei, li fa sembrare assai meno “gotici” e assai più vicini alla musica del secolo successivo. Qui stanno forse il senso e il valore dell’arte musicale di Obrecht: portata alle estreme conseguenze, la sua “artificiosità” appare sempre meno di stampo medievale e sempre più proiettata verso il Rinascimento incipiente; o meglio, è uno dei prodotti più genuini di quel periodo che si suole etichettare col nome di Umanesimo. A scuola, forse, s’insegna ancora una formuletta secondo cui tra il Quattro e il Cinquecento l’uomo pone gradualmente se stesso al centro dell’universo. Il senso della formula è pienamente comprensibile, e in questo caso audibile, nella musica di Obrecht e compagni, i quali sanno bene che l’atto della creazione *ex nihilo* pertiene solo a Dio, ma non temono di farsi essi stessi “artefici”, ovvero manipolatori esperti nel riplasmare, rimodellare, impiegare e reimpiegare i frutti del Creato *sub specie musicale*. Ancora, il senso della grandezza di Obrecht risiede forse nel suo sguardo bifronte, nel suo restare sulla soglia che divide due epoche: da un lato, il compositore guarda dietro di sé, alla grande tradizione polifonica franco fiamminga, alla *musica reservata*, da intenditori e da iniziati, di Dufay, Ockeghem, Josquin; dall’altro lato, il maestro di Bergen op Zoom guarda al futuro, a una “facilità” d’ascolto favorita da un senso tonale sempre più vicino alla tonalità come la conosciamo oggi, e sempre più lontano dall’antica modalità di stampo gregoriano.

Tarcisio Balbo

Gli artisti



CAPILLA FLAMENCA

Il nome dell'ensemble trae origine dalla Cappella di Corte dell'Imperatore Carlo V che, lasciato il suo paese nel 1517, portò con sé in Spagna i suoi migliori musicisti. L'attuale Capilla Flamenca è costituita da musicisti fiamminghi che hanno l'obiettivo di ridare vita, nella piena fedeltà interpretativa, al repertorio musicale dei secoli XV e XVI. Grazie a raffinate ricerche condotte con importanti musicologi, i programmi musicali che l'ensemble propone coniugano spesso l'esecuzione musicale con l'espressività teatrale e coreutica, secondo una prassi esecutiva che unisce autenticità e spontaneità al rigore filologico.

L'organico base dell'ensemble è costituito da quattro voci maschili e, in relazione allo specifico organico richiesto da determinati programmi, il quartetto vocale si amplia con altre voci, con un "alta capella" di strumenti a fiato, con una "bassa capella" di strumenti ad arco o con un organo. Di recente è stato attribuito alla Capilla Flamenca l'importante premio internazionale "Il Filarmonico" (già assegnato ad artisti quali Messiaen, Gardiner, Mehta, Boulez, Leonhardt) per l'alto livello raggiunto nel campo della interpretazione musicale e della ricerca. Numerosissimi i concerti tenuti in Belgio, Olanda, Francia, Germania, Austria, Svizzera, Polonia, Italia, Portogallo, Spagna, Svezia, Finlandia, Canada, e oltreoceano negli Stati Uniti, Hong Kong, Sud Corea, Nuova Zelanda. Più che lusinghiere le critiche raccolte dalla stampa, e degni di

rilievo i numerosi premi attribuiti all'ensemble, tra i quali i Diapason d'Or per i cd della *Missa pro Defunctis* di Johannes Prioris (Eufoda) e *Viva l'amore* (OPS), il "Prix Choc" di *Le Monde de la Musique* per il cd "Dulcis Melancholia" (MEW) le cinque stelle del *Goldberg Magazine*, il premio "Caecilia" della stampa belga per il cd della *Missa de Septem Doloribus* di Pierre de la Rue (Eufoda).



PSALLENTE

L'ensemble vocale belga Psallentes (letteralmente “quelli che cantano”) è stato fondato nel 2000 da Hendrik Vanden Abeele, che sta attualmente preparando una tesi di dottorato sul canto tardo medioevale all'Università di Leida. L'attenzione del gruppo è rivolta all'esecuzione del canto piano nel contesto del repertorio polifonico. A seguito di un'attenta ricerca sulle fonti tardo medioevali e rinascimentali, il gruppo ha codificato una chiara prassi esecutiva sul rapporto tra canto piano e musica polifonica. L'interazione tra attività di ricerca e attività esecutiva rendono le interpretazioni dell'Ensemble Psallentes tra le più “autentiche” dei nostri giorni. Da lungo tempo l'ensemble lavora in un rapporto di stretta collaborazione con la Capilla Flamenca, con cui ha realizzato numerose registrazioni discografiche di successo.



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 gotico, 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 narteca, 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 narteca 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'emicyclo 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 dinanzi 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 Cri-

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

programma di sala a cura di
Tarcisio Balbo

coordinamento editoriale e grafica
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

stampa
Grafiche Morandi, Fusignano