

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



In Templo Domini
Basilica di San Vitale
venerdì 4 luglio 2007, ore 21

Franz Joseph Haydn
(1732-1809)

**Le sette ultime parole
del nostro Redentore in croce**

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

in collaborazione con ARCUS

Fondazione Ravenna Manifestazioni

Assemblea dei 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

Ravenna Festival

ringrazia

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL
AIR ONE
ASSICURAZIONI GENERALI
AUTORITÀ PORTUALE DI RAVENNA
BANCA POPOLARE DI RAVENNA
BANG & OLUFSEN
BH AUDIO
CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ E DELLA ROMAGNA
CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA
CIRCOLO AMICI DEL TEATRO "ROMOLO VALLI" - RIMINI
CMC RAVENNA
CONFARTIGIANATO PROVINCIA DI RAVENNA
CONFINDUSTRIA RAVENNA
CONTSHIP ITALIA GROUP
COOP ADRIATICA
COOPERATIVA BAGNINI CERVIA
CREDITO COOPERATIVO RAVENNATE E IMOLESE
ENI
ERIS
FEDERAZIONE COOPERATIVE PROVINCIA DI RAVENNA
FERRETTI YACHTS
FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA
FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA E RAVENNA
GRUPPO POSTE ITALIANE
HAWORTH CASTELLI
INDESIT COMPANY
ITER
LA VENEZIA ASSICURAZIONI
LEGACOOOP
MARINARA
MERCATONE UNO
MERLONI PROGETTI
PROFUMERIE DOUGLAS
RECLAM
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*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Glauco 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*
 Fabrizio Piazza e Caterina Rametta,
Ravenna
 Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
 Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*
 Paolo e Aldo Rametta, *Ravenna*
 Stelio e Grazia Ronchi, *Ravenna*
 Sergio e Antonella Roncucci, *Milano*
 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
 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*
 Viglienzona Adriatica, *Ravenna*

Quartetto Bernini

violini

**Marco Serino
Yoko Ichihara**

viola

Gabriele Croci

violoncello

Valeriano Taddeo

voce recitante

Chiara Muti

testi di

Giovanni Testori

tratti da “Conversazione con la morte”

Franz Joseph Haydn
(1732-1809)

**Die sieben letzten Worte
unseres Erlösers am Kreuze**
(Le sette ultime parole
del nostro Redentore in croce)
Hob. XX/1a

L'Introduzione

Maestoso ed Adagio

Sonata I

Adagio

“Pater, dimitte illis, quia nesciunt quid faciunt”

Gesù diceva: “Padre, perdonali, perché non sanno quello che fanno”. (Lc 23,34)

Sonata II

Grave e cantabile

“Hodie mecum eris in Paradiso”

Uno dei malfattori appesi alla croce lo insultava: “Non sei tu il Cristo? Salva te stesso e anche noi!”. Ma l'altro lo rimproverava: “Neanche tu hai timore di Dio e sei dannato alla stessa pena? Noi giustamente, perché riceviamo il giusto per le nostre azioni, egli invece non ha fatto nulla di male”. E aggiunse: “Gesù, ricordati di me quando entrerai nel tuo regno”. Gli rispose: “In verità ti dico, oggi sarai con me nel paradiso”. (Lc 23,39-43)

Sonata III

Grave

“Mulier, ecce filius tuus”

Stavano presso la croce di Gesù sua madre, la sorella di sua madre, Maria di Clèofa e Maria di Màgdala. Gesù allora, vedendo la madre e lì accanto a lei il discepolo che egli amava, disse alla madre: “Donna, ecco il tuo figlio!”. Poi disse al discepolo: “Ecco la tua madre!”. E da quel momento il discepolo la prese nella sua casa. (Gv 19,25-27)

Sonata IV

Largo

“Deus meus, Deus meus, utquid dereliquisti me?”

Venuto mezzogiorno, si fece buio su tutta la terra, fino alle tre del pomeriggio. Alle tre Gesù gridò con voce forte: “Eloì, Eloì, lemà sabactàni?”, che significa: “Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?” (Mc 15,33-34)

Sonata V

Adagio

“Sitio”

Dopo questo, Gesù, sapendo che ogni cosa era stata ormai compiuta, disse per adempiere la Scrittura: “Ho sete”. Vi era lì un vaso pieno d’aceto; posero perciò una spugna imbevuta di aceto in cima a una canna e gliela accostarono alla bocca. (Gv 19,28-29)

Sonata VI

Lento

“Consummatum est”

E dopo aver ricevuto l’aceto, Gesù disse: “Tutto è compiuto!” (Gv 19,30)

Sonata VII

Largo

“In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum”

Gesù, gridando a gran voce, disse: “Padre, nelle tue mani consegno il mio spirito”. Detto questo spirò. (Lc 23,46)

Il Terremoto

Presto e con tutta la forza



*Rogier van der Weyden, Cristo sulla croce
con Maria e san Giovanni, olio su tavola, 1460 ca.,
Madrid, Museo dell'Escorial.*

Quando circa un anno fa conversando con Chiara Muti venni a conoscenza di un suo “esperimento” di abbinare alle *Sette ultime parole del nostro Redentore in Croce* di Haydn la lettura di alcune poesie di Rainer Maria Rilke, rimasi colpito e affascinato.

L’origine del capolavoro di Haydn, sicuramente una delle pagine più alte di tutta la letteratura musicale, è nota. Le “sette sonate con un’introduzione e infine un terremoto” commissionate da un prelado di Cadice al Maestro di Esterháza, dovevano costituire una sorta di meditazione del Venerdì Santo sulla passione di Cristo, un commento musicale alle sette parole pronunciate da Gesù sulla Croce e riportate dai Vangeli. L’esecuzione avvenne il Venerdì Santo del 1786 nella Cattedrale di Cadice immersa nel buio e drappeggiata di nero. Alla lettura di ciascuno dei sette brani del Vangelo faceva seguito una breve omelia, quindi la musica che si inscriveva in un rituale liturgico comprendente l’adorazione e il bacio della Croce.

La singolare circostanza di una composizione sacra che fa riferimento esplicito alla parola e a un testo evangelico ed è integralmente strumentale, è inequivocabile segno di un mutato rapporto fra parola e musica. L’uso degli strumenti nella musica sacra era stato fino ad allora complementare alla parola, che da sempre aveva esercitato il ruolo preminente di guida cui la musica docilmente si piegava. Ora è la musica a prendere il sopravvento, ad integrare in sé la parola debordandola. La traccia del testo viene significativamente annotata da Haydn sotto la sua musica a conferma di un nesso che resta inscindibile ma completamente rinnovato. È significativo che delle diverse versioni derivate dall’originale per orchestra (quella di stasera per quartetto fu realizzata dallo stesso Haydn), quella più tardiva del 1796 con solisti e coro su testo rielaborato da van Swieten risulti la meno intensa ed espressiva. In piena età dei lumi dunque si apre una strada attraverso la quale la musica si emancipa consapevolmente dal rigido controllo razionale dei concetti espressi dalla parola; un nuovo linguaggio interamente strumentale rilancia la parola ad un più alto e più profondo grado di conoscenza. Paradossalmente si torna al concetto espresso da Agostino nella sua descrizione dello *jubilus*, (il libero canto melismatico che si dispiega sulle sillabe dell’Alleluia) laddove afferma:

“Il giubilo è quella melodia con la quale il cuore effonde quanto non gli riesce di esprimere a parole [...] Allora il cuore si aprirà alla gioia, senza servirsi di parole, e la grandezza straordinaria della gioia non conoscerà i limiti delle sillabe” (*Enarrationes in Psalmos*).

I sette Adagi di Haydn ci trasportano in una dimensione nella quale percepiamo che il dramma che si consuma sulla Croce è anche nostro; quelle parole uniche e potenti, umanissime e sconvolgenti, che invece di condannare e maledire sanno scovare l'ultimo pertugio per giustificare ed accogliere addirittura i propri assassini, “*Perdona loro perché non sanno quello che fanno*”, che sanno ricostruire e riaccendere la speranza anche nel culmine estremo dell'umana impotenza, nella disperazione e nel fallimento di una vita condannata al disprezzo e ad una morte infame, “*Oggi sarai con me nel Paradiso*”, che si inabissano nella sconfinata desolazione della solitudine e si fanno urlo di paura, “*Perché mi hai abbandonato?*”, attraverso la musica di Haydn ci diventano più accessibili, si accendono dentro di noi come fossero nostre, dette per ciascuno di noi, rendono percepibili, sperimentabili, la consolazione e la pace che dalla morte di quell'uomo sulla croce sono scaturite per tutti.

Forse è proprio l'universalità di questa musica che mi fece interessare all'idea di Chiara. Non già il vezzo da direttore artistico di una trovata originale come potrebbe apparire quella di sostituire le omelie canoniche di Cadice con una sorta di moderno sermone laico, quanto la convinzione che davvero questa musica anche oggi può parlare al cuore di tutti, può accendere una luce nella nostra coscienza perché possiamo in qualche misura reggere il confronto col dramma che segna il nostro destino di uomini, trovare un senso che non sia la rimozione falsa e scanzonata di oggi della parola morte, di tutto ciò che intorno a noi si erge come illusoria barriera.

Ma quale autore scegliere, quali testi abbinare che potessero reggere la forza evocativa di quella musica e l'incommensurabile grandezza di quel mistero?

Iniziammo le nostre ricerche scambiandoci testi e idee. Infine un nome, una folgorazione: Giovanni Testori, il poeta blasfemo e maledetto, grande drammaturgo del secondo '900 per molti versi accomunato a Pasolini, che

con intensità unica ha percepito ed espresso il senso drammatico del vivere. Anche in Testori, parallelamente a quanto osservato per Haydn, assistiamo ad rapporto con la parola completamente rinnovato e trasfigurato: scarnificata e ri-composta la parola entra a far parte di un nuovo linguaggio, trasportata in una dimensione “altra”. Immediatamente l’attenzione è caduta sul monologo *Conversazione con la morte* composto da Testori nel 1977 per la morte della madre e da lui stesso interpretato l’anno dopo. L’esperienza personale del dolore e del confronto con la morte traspare in modo così vivido e toccante che anche questo testo, come la musica, parla al cuore di tutti. Scritto dopo la ritrovata fede nel Dio ricercato e bestemmiato per una intera vita, ci è parso un accostamento ideale all’opera di Haydn. L’incontro fra il Dio della misericordia, incarnato e crocefisso, e l’uomo peccatore assetato e mendicante, si fa in questo modo così preciso, concreto e umano da diventare per noi esperienza di commossa bellezza, di tenerezza e di pace.

Angelo Nicastro



D. Dall'Ombra, F. Pierangeli, Giovanni Testori: biografia per immagini, Cavallermaggiore, Gribaudò, 2000.

Giovanni Testori
da *Conversazione con la morte*

[...]

Scusate, amici:
il mio povero discorso si disperde;
gli anni, le forze che mancano,
l'emozione di dover chiudere qui, davanti a voi,
la mia stessa carriera,
anzi la mia stessa notte,
poiché il buio attorno a me si va facendo
d'attimo in attimo, immenso...

Guardate:
tutto qui è piccolo, stretto,
tangibile e breve,
e, nello stesso tempo, tutto è impalpabile,
illimitato.
Sui muri non si riesce a scorgere neppure più le crepe,
le macchie dell'umido e le muffe;
neppure i bizzarri disegni che il mio angelo faceva
quando voleva farmi sorridere.
Forse, se m'avvicinassi con una candela,
qualcosa di quei disegni potreste vedere...

Allora, dicevo,
nei tempi lontani e perduti,
quando quella lingua arcana usava ancora,
almeno per certi atti della vita,
come il nascere, il morire,
e, soprattutto, nell'ora in cui il nostro corpo
doveva scender giù, dentro la terra,
per riposarvi in eterno;
ecco, allora,
le parole che oggi non sappiamo più dire,
che, a dirle, oggi, sembra a noi di compiere
un'usurpazione, un delitto
o che talmente ci hanno insegnato
e quasi obbligato a credere che sia,
pena il sentirsi scherniti e derisi...
No, non la carità;

non la pietà.

Tutto in quelle parole, un tempo,
era più rispettoso, più lucido
e più forte;

le sillabe vi scivolavano una sull'altra
e distruggevano ogni possibilità d'umiliare
e violare l'uomo per cui venivano pronunciate.

Erano come una carezza che scendeva sopra un taglio
o sopra una ferita...

Oggi, chi muove più la mano
per calmare il dolore di tutti i tagli
e di tutte le ferite

che compiamo sugli altri
o che vengono compiute su di noi?

Se da qui,

da questo misero sottoscala, vi guardo
e cerco dentro l'ombra che mi s'affollano davanti
come una silenziosa eppur mobile
e stormente foresta di pini,

di querce e d'abeti,

anche se voi credete di starvene lì ben fermi,
dentro le vostre poltrone,

ben fermi e attenti a carpire il miracolo d'uno spettacolo
che non avverrà...

È giusto che lo sappiate fin d'ora:

stasera qui non accadrà nessun misfatto;

nessun tradimento sarà perpetrato alla giustizia;

nessun potente erigerà davanti a voi

la sua torre di carceri e di catene;

nessuna bellezza verrà deturpata;

nessun coltello affonderà la sua lama

dentro la carne di chi dovrebbe esserci nemico;

nessuna mitraglia compirà i suoi terribili sterminii;

gli assassini, per una notte, resteranno chiusi

dentro le loro tane;

nessun corpo cadrà colpito a tradimento,

fosse pure quello d'una rondine piccola ed implume;

e nessun bacio sarà dato a sigillare la gioia di vivere

o la felicità d'amare.

Cari, poveri e, forse, delusi amici,

il teatro, le sue assi, il sipario,

le quinte, le luci,

tutto ciò che fu per anni la mia fatica, la mia gloria,

la mia battaglia, il mio sole,
la mia perdizione e la mia vanità;
tutto questo e ben altro
s'è ridotto a questi muri scrostati,
a questo gocciolare d'acqua dentro le tubature,
a questo odor di muschio e di salnitro,
a questa nebbia...
Negli anni della mia gloria,
dissipavo il mio corpo,
la mia mente
e la mia stessa anima...
Sorrیدete?
Una strana luce v'ha fatto aprir le labbra
e v'ha illuminato d'umana compassione
lo sguardo.
È vero?
Ditelo, amici: è vero?
In ogni caso avreste ragione di sorridere;
m'è uscita di bocca un'altra parola:
anima,
anima mia...
È così?
Oppure: anima, perduta anima,
scura anima d'affanno e di morte...
Una parola che, lungo il giro dei tempi,
abbiamo lasciata cadere:
anima;
una parola che abbiām resa vuota e inerte
come la spoglia d'una cicala...
Ma il giorno in cui le spoglie s'alzeranno;
il giorno in cui i morti, tutti, si leveranno dai sepolcri,
anche le parole, sì, anche loro
ci punteranno contro il dito!
Quel giorno le trombe degli angeli
e la voce di chi non osiamo più nominare
perché ci s'è distrutto fra mano;
quel giorno dall'illimito, colpevole vuoto
che s'è aperto là dove Egli sedeva
sul trono d'agate e diamanti,
la sua voce ci chiamerà più forte d'ogni nostra menzogna,
più lucente d'ogni nostro orgoglio,
più misteriosa d'ogni nostra invenzione,
bene, quel giorno...

Già,
quel giorno...
Se sarà veramente un giorno
o non piuttosto un'alba,
una di quelle albe in cui il sole
s'alza come una spada dorata;
o una notte d'uragani e di tempesta...

[...]

Si diceva il paradiso,
una volta;
o che altro?
Io stesso lo sussurravo
mentre baciavo le trecce bionde,
brune o nere;
m'illudevo che dirlo così
significasse conoscerlo, entrarvi;
non era che il suo desiderio,
la sua tentazione,
certo una sua povera, seppure amata ombra.

Quando l'ho conosciuto veramente
là, nella pace in cui mia madre moriva,
non aveva più limiti,
neppure quelli degli affetti,
neppure quelli dei baci;
era il disfarsi stesso dei limiti e dei confini,
il loro bruciare dentro le fiamme
della parola che li esprimeva...
Eri già tu, mia distesa d'arazzi celesti,
perforata dalle ali degli angeli,
dai canti dei martiri e dei santi,
dai cervi e dai colombi,
dai suoni più reali della realtà,
dalla realtà che è caduta, giù, a fiocchi,
e che insieme è salita,
neve immensa, mare d'erbe,
tu,
mia infinita coscienza del nulla che ero,
che sono
e del tutto che m'attende,
mie braccia dal nome indicibile

dove il sangue è giacinto,
la pupilla non è chiusa mai
da palpebre o veli,
anche se pare a noi che riposi
o dorma...
Stai per essere cosa, la cosa,
anche tu,
tu che poco fa stringevi a te
tua madre morente;
cosa numerabile e numerata,
oggetto ridicibile e forse già ridotto...
Cosa;
se lo mormori in te,
capisci almeno adesso,
almeno per un momento,
almeno qui?
E tu, popolo di nebbia,
valanga cara e martoriata d'ombre?
Cosa...
Ripetete con me:
cosa;
cosa;
e l'anima strappata via da noi,
lì, ai piedi,
frammento di pagina
che la Ragione finalmente può prendere
e gettare nel suo pasto.
Da questo sottoscala la scorgo:
enorme, laida, senza sangue,
muove la coda di scimmia;
di tanto in tanto si volge,
getta con odio lo sguardo là,
sul vuoto del trono,
e su lei, la cara immagine,
che sta ferma a difenderlo
e ci attende...
Perdonatemi
voi che la mente illumina e guida;
perdonatemi se vi chiedo:
verso dove,
verso quale regno,
verso quale libertà andate
e ci portate?

Io non so;
io vi guardo lì, sul punto
di diventare voi medesimi oggetti,
numeri, cose;
vi guardo da qui, dalla mia vicinissima morte...
È orgoglio – mi chiedo –
è superbia la mia
o finalmente umana misura,
serena umiltà,
accettata vicenda?

Quando, dopo essermi disfatto di tutto,
ho lasciato la casa
e i cieli della notte furono la mia stanza,
le panchine dei parchi il mio letto
o quelle delle stazioni
– inseguivo, ecco, con lo sguardo
l'andare e venire
dentro gli stanzoni freddi e fumosi,
ovvero sui marciapiedi dove i treni fischiavano
e qualcuno v'era sempre che, lieto, aspettava
o altri che, salutando, piangeva...
Niente, ecco, mi dava più la certezza
che tutti, qui, eravamo,
che tutti, qui, siamo un continuo
provvisorio passaggio;
e niente più degli occhi
di quanti transitavano da una città all'altra
mi parevano l'immagine stessa,
la stessa incarnazione
del transito che è la vita
e anche la storia,
finché vita e storia
saranno storia e vita di noi
e non del volto senza segni
che ci numera, ci bolla
e ci sovrasta.

Si sale su un treno
o qualcuno,
una speranza, un viso,
la necessità, la fame,

vi ci carica sopra...
Oh il nome delle città
che speravamo e sognavamo!
Poi, una volta toccate,
una volta conosciute,
se vicino a ogni nome di città
non abbiamo collocato la parola della sconfitta apparente
che è insieme la parola della vittoria certa
e della pace,
e cioè morte,
allora, quando il sogno se ne va,
si spegne, muore,
allora, ecco, pare a noi
che la città veramente se ne vada,
si spenga, muoia;
anzi, se ne va;
guardate:
si spegne, agonizza,
muore...
Ma se accanto a quello che l'esprime
facciamo che mormori l'altro nome,
quello della fine,
allora la fine, quando dovrà giungere,
per la città, la nostra,
o per quella di tutti,
per gli anni, i sogni, le case,
le speranze, le felicità, i dolori,
non è più fine,
ma continuità dentro la fine,
accensione dentro lo spegnersi degli anni,
dei sogni, delle cose
delle speranze, delle felicità, dei dolori
crescere e dilatarsi
oltre la loro stessa agonia,
perché è già in loro prima della fine,
prima dell'agonia...
Ridi, eh?
Hai ragione,
se fosse, anzi se è, riso degli anni,
i tuoi anni fulgenti e beati;
ma se d'altro riso si tratta,
non quello di chi ancora non può scorgere

o non sa
perché è lì, all'inizio,
ma di chi ha estirpato da sé e venduto
il nome all'inessenza,
al carcere, alla prigione...
Allora pronuncia ancora la parola cosa,
pronunciala,
anche se sorridi, anche se ridi,
anche se mi schernisci,
anche se mi deridi...
Sei tu, non più ragazzo, non più giovane,
non più adulto e possente;
sei limitato, allora;
chiuso, sei; soffocato; strozzato;
numero, sei;
sei cosa, tu;
cosa...
E cos'è, d'altro, la cosa
se non diminuzione, mutilazione, destituzione,
nullità senza resurrezione ed eterno?
Non volerai più;
mai più ti dilaterai là dove solo gli aliti esistono
e le figure non hanno realtà
che nella loro corona,
palpiti, luci,
essenze di felicità e di sangue,
di pianto e di dolore...
Ridevano di me anche nel mio vagabondare
tra parchi, strade, giardini di tutti e di nessuno,
città, paesi, strade e valli:
il maestro della morte,
il profeta della cenere,
così, più o meno, mi chiamavano...
Forse siete tentati di chiamarmi anche voi
con quel nome o altro
che gli sia somigliante.
Mi schernivano perché restavo ore e ore
a osservare un cespo d'erba,
uno stelo,
un filo,
come s'apriva, come andava alzandosi in meno agli altri,
come cresceva;

lo sfioravo appena con gli occhi;
di toccarlo mi rifiutavo...
La bellezza, mie giovani, assediate meraviglie!
Oh sì, so ancora vedervi,
ancora so cogliere tutta la felicità
e lo strazio che vi si muove dentro.
Conservatelo, stringetelo in voi
come il vostro unico bene,
quello che vi farà conoscere subito il nemico,
subito vi farà respingere il Mostro,
lei,
la Ragione che ansima, rugge,
compie stragi e compirà, più avanti,
infinite nascite orrende,
infiniti orridi genocidi,
per poter salire là, dove siede
l'ombra del Perduto,
il suo vuoto...
La meta della Bestia è quel trono!
Il suo fine è raggiungere
chi abbiamo dimenticato,
distruggerlo,
sostituirsi a Lui!
Ma Lui,
il Dio di tutti i tempi,
il Dio di tutti gli spazi...

Ho detto Dio,
anzi l'ho gridato...
E qui, che è accaduto?
Che avete visto, voi?
Di colpo le dimensioni attorno a me
si sono rotte, frantumate;
un lampo ha lacerato i muri, le quinte,
il teatro...
Forse non dovevo;
forse non toccava a me;
non era mio compito,
questo...

Ho visto là, nel centro,
mia madre in una colata d'argento



Un'immagine di un concerto di Ravenna Festival all'interno della Basilica di San Vitale.

e, vicino a lei, il mio discepolo,
l'angelo:
non avevano più occhi,
né labbra,
pur avendo occhi e labbra;
erano quarzo, oro,
folgore, luce...

Cos'ho aperto, adesso, qui?
Cos'ho violato?
Forse è lei, la capretta
che m'ha trascinato troppo presto dentro di sé...

Scusate;
faccio così fatica a ricomporre davanti a me
i soffitti, le quinte,
le sedie, me, voi stessi...
Tutto sembra percorso ancora
da un interminabile sussulto...
Crepe si sono aperte sotto i nostri piedi
e anche là, lungo le pareti...
Spade di luce continuano a uscire...
La mia cecità cresce,
ma non è nel buio che s'inoltra...

La carità;
mi senti, grande, invincibile ombra?
E tu, tenera, delicata capretta?
La carità;
la pietà...
Per queste povere e derise parole
ti chiedo ancora un po' di pazienza
e la forza affinché tutto quello che deve accadere
accada nella dolcezza
e, se è possibile, nell'amore,
perché proprio di dolcezza e d'amore
questa rappresentazione ha bisogno
per chiudersi in Lui
e sigillarsi nel suo nome.

Voi vi chiederete chi era questo discepolo,
anzi quest'angelo...

L'unico era, di tanti con cui mi sono incontrato
che non ha avuto incertezze,
l'unico che ha capito
e m'ha seguito,
anzi, m'ha accompagnato...
Camminavamo in silenzio,
in silenzio riposavamo;
spesso parlavamo
e nelle nostre parole liberavamo
la gioia e il dolore,
il peso e la leggerezza
della nostra solitudine.
Derelitti tutti e due,
tutti e due scherniti,
perché non sapevamo,
anzi non potevamo ammettere il mondo
così com'era,
così com'è anche adesso, qui, stasera...
Ricordo che nel nostro discutere
incontravamo parole che ci facevano sorridere:
benessere, futuro, libertà...
Una sera in cui, come tante altre,
era venuto a dormire da me,
poiché nemmeno lui aveva casa, stanza o letto,
abbiam preso a dirle, a ripeterle
in tutti i toni, in tutte le forme,
con tutte le cadenze,
cantandole, gridandole, litaniandole;
allora, nel ripeterle,
ci ha preso una gran felicità di ridere,
ridere di loro,
di quello che presumevano d'essere
e rappresentare;
e, ridendo, ci siam trovati a rotolare qui,
su queste assi, come due bambini...
Era il nostro modo,
l'unico che avevamo,
per rispondere a quanti con la loro vita
fin lì ci avevano offesi
e, l'indomani, a offenderci,
umiliarci e deriderci avrebbero ripreso.
Una lucentezza dissueta, quasi da predestinato,

illuminava la sua acuta e ardente giovinezza.
Quando, radunati attorno a sé altri diseredati
o semplici passanti,
cominciava a parlare
una forza dolce e terribile gli vibrava attorno
e tutti restavano, attoniti, ad ascoltarlo...
“Che importa quello che accade
quando se ne vanno? – mi diceva –
Che importa se sorridono, scherzano,
insultano?
Ciò che importa è dirle, certe parole.
Una volta dette
non lasciano più pace...”

M'è accaduto la prima volta con lui,
quasi che proprio con lui la morte
volesse darmi la certezza, anzi il segno
che m'avvicinavo a capire veramente
cos'era il suo volto più misterioso
e cosa il suo più misterioso segreto.
Lo ricordo come se accadesse qui,
adesso, davanti a voi.
Sedevamo su di una panchina
e mangiavamo insieme la minestra
e il pane
che ci eran stati offerti alle porte d'un convento,
quando, da oltre le foglie dei castani,
il sole
– o cos'altro? –
lo colpì, in pieno, sulla fronte.
Ebbi un tremito:
era già lì,
era già tutta nel suo corpo,
s'era già fatta, tutta ed intera, lui...
Cercai d'allontanare quella sensazione;
poi pensai che fosse mio dovere parlargliene,
nient'altro che per prepararlo.
Ma come prepararlo,
se ogni suo gesto lo mostrava più pronto di me
che, pure, tutta una vita aveva disposto all'evento?
Più viveva,
più si mostrava nel vivere staccato e raggianti,

più la capretta, quella con cui giocavamo,
assieme alla mia, di giorno, lungo le strade,
e la sera, qui, nel mio regno,
lo prendeva in sé, l'assumeva,
lo glorificava.

Una notte, prima d'addormentarmi, mi chiamò
e mi disse:

“presto non ci vedremo più...”

– poi, avendo avvertito che quelle parole
m'avevano ferito:

...devo andare lontano – aggiunse –

qui, a parlare, ci sei già tu...” –

ma lui per primo capiva

che io avevo già letto e compreso tutto.

Lo venni a sapere da un vagabondo
come noi:

una macchina l'aveva schiacciato,

una delle vostre, una di quelle

con cui siete venuti qui, a sentirmi,

a vedermi.

Giaceva su un tavolo di marmo;

un lenzuolo lo copriva tutto e intero;

glielo tirai via;

lo guardai.

Forse avreste detto anche voi

che era sconciato;

anch'io lo vedevo così,

ma nello stesso tempo sentivo dentro di me

una forza, una tensione

che mi spingevano a sollevare di nuovo il braccio,

ad accarezzarlo...

Allora, quasi con timore, cominciai

a passare la mano su di lui

ed ecco, via, via, lo sfioravo

vidi che le ferite andavano rimarginandosi

e che il corpo si ricomponeva.

Quando giunsi sul viso

le palpebre presero a muoversi

finché s'aprirono e mostrarono, vivo,

lo splendore degli occhi:

“ci rivedremo presto – sentii che mi diceva
sorridente –

e allora sarà per sempre”.

Poi aggiunse:

“siamo tanti ad aspettarti...”

Restai lì a guardarlo a lungo;
mentre continuava a sorridermi,
mormorai qualche parola:
no, non le nostre;
quelle che da là, dal vuoto,
ero riuscito ad afferrare;
lo ricoprii.

[...]

Amici,

mentre mi vedete disfarmi così
nell'ombra che scende
dalle corone dei monti,
invade le valli, tutte, della terra,
dite:

morte;

ripetetelo con calma:

morte.

La paura non esiste più.

Guardate:

non esiste più il tremore.

Morte,

caro e solenne abbraccio,

sacro e dolcissimo rito,

inizio della fine,

termine del passaggio,

ingresso nel segno, nella parola,

nel significato...

Ripetetelo senza ostilità;

ripetetelo senza dolore:

morte...

Ripetetelo ancora.

Ve lo chiedo, non più per me,

o non solo per me,

poiché anch'io ho bisogno

che m'accompagniate con amore

e con amore sopportiate la povertà

d'uno che parte, vi lascia,

se ne va...

Perché sento, adesso, qui, questa mancanza?
Perché questo vuoto?
Perché questo rimorso?
Ho cominciato troppo tardi:
è questo?
Ho atteso troppo.
Anch'io ho dato troppe spinte
e troppa forza alla prigione;
per anni anch'io ho aiutato l'oggetto,
la cosa,
a impossessarsi della terra,
degli animali che la percorrono,
degli alberi che la fioriscono...

Amici,
tu e tu,
anzi fratelli, tutti quanti siete,
qui e fuori,
la mia vergogna è stata questa,
questa la mia colpa;
lo è ancora;
forse solo la pietà della luce,
la sua carità,
potrà cancellarla nell'abitudine che sto affrontando
di vivere dentro di lei...

Ecco:
adesso i gesti sono tutti compiuti.
Non mi resta altro che questo:
inginocchiarmi così, davanti a voi;
inginocchiarmi e chiedervi pietà
e perdono:
pietà e perdono per gli anni perduti,
pietà e perdono per la forza,
i gesti, le parole offerte all'apparenza,
alla Bestia, all'oggetto,
alla Ragione...
M'inginocchio per questo,
vite che mi sembrate già ombre,
e anche, se posso, per chiedervi
di fermarvi...

Fermatevi,
voi che siete ancora anime
e fiori!
Fermatevi,
finché siete ancora anime e fiori!
Io, adesso, vedo;
adesso che salpo
da questa faticosa e affaticata riva:
la strage non sarà più strage,
l'eccidio non sarà più eccidio,
la Bestia muta e cieca
vi creerà, vi fabbricherà,
vi nutrirà, vi educerà...
Non avrete più occhi,
non avrete più sangue,
un liquido incolore correrà
dentro di voi;
non avrete più sorrisi,
non avrete più pianti;
tutto vi sarà preparato, scelto,
deciso, ordinato...
Ve lo domando da qui,
come posso,
come sono:
accogliete il fruscio che ancora sentite,
seguite l'orma che ancora scorgete:
il fruscio è quello che ci attende di là,
l'orma è quella stampata ai piedi del trono,
quella che ci chiama,
quella che ci vuole,
quella che chiamandoci e volendoci
ci ama.
Adesso che la parola si disfa,
acquista altro senso,
diventa altro suono,
adesso posso dirvelo:
se voi vincerete la Bestia,
se voi rifiuterete la cosa,
il vuoto si riempirà
e il trono,
il trono dell'Assente...

Dite:

morte...

Non è alba,

quella che dicendo morte

vi si leva davanti?

Non è illimitato balucinio d'ori e di rose

là, sulla linea degli orizzonti

che non vedrò più

o vedrò diversamente

e che voi vedrete ancora per altre albe,

altri giorni, altre sere?

Dite:

cosa,

la cosa in cui state per essere imprigionati,

legati, incarnati, trasformati;

la cosa che sta per assumere in sé

in sé smangiare e distruggere la vostra cara carne,

il vostro caro sangue...

Sconfiggetela,

distruggetela,

giorno per giorno,

ora per ora!

Cosa;

cosa;

cos'è la cosa?

Ascoltatemi, fratelli.

Sono le ultime parole che da qui,

da queste assi,

posso ancora leggere, recitare;

il vagabondo se ne va,

se ne va il profeta della morte...

Un giorno qualcuno sarà profeta di vita;

a me non è stato possibile.

A me è stato possibile solo dirvi questo:

riunite la morte alla vita,

riunitele

o su di voi scenderà solo e per sempre lei,

la morte fattasi oggetto,

la morte fattasi cosa...

Riunitele,

ve lo chiedo dalla mia fine

e dal mio inizio:

riunitele.

Allora il cerchio si ricomporrà
e con il cerchio il senso,
l'infinita pazienza dell'essere,
la sua giustizia, il suo significato.

Riunitele così, vita e morte,
com'è accaduto a lei,
come sta accadendo a me,
in un bacio,
nel bacio che vi do.

Pietà per la mia insipienza,
pietà per il mio povero, incapace amore.

Pietà, popolo che m'ascolti,
pietà di me, di voi,
e poi luce, infinita giustizia, carità,
perdono...

Tratto da Giovanni Testori, *Conversazione con la morte*, Milano, Rizzoli, 1979. Per gentile concessione dell'editore.



*Christian Ludwig Seehas, ritratto di Franz Joseph Haydn,
olio su tela, 1783, Schwerin, Gemaldegalerie.*

La musica del Perdono

Che Franz Joseph Haydn attribuisse un valore importante alle sue *Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* (*Sette ultime parole del nostro Redentore in croce*), lo dimostrano le metamorfosi a cui sottopose la partitura nell'arco di dieci anni. Nella corposa biografia del compositore austriaco pubblicata nel 1988, Robbins Landon fornisce una spiegazione di questo singolare atteggiamento riferendola al particolare momento storico attraversato dalla Chiesa e dalla musica sacra in Austria nella seconda metà del Settecento:

Haydn [...] era fermamente convinto dell'efficacia emotiva della musica strumentale in chiesa [...]. Il musicista e il cattolico conservatore Haydn avevano certamente considerato con un certo allarme le nuove limitazioni per la musica sacra e il rapido declino del numero dei monasteri e del loro benessere; per questa ragione il compositore rimase un cattolico austriaco fervente e osservante anche se si immischiò nella massoneria, allora molto di moda, divenendone membro nel 1785. Per quanto più recenti tendenze avessero destato dei timori, *Le ultime sette parole* sembrano riaffermare la potenza della fede e il ruolo che la musica può avere nell'affermarla.

Senza dubbio questo grande capolavoro del genio haydniano possedeva qualcosa di totalmente diverso rispetto a quanto si era udito fino a quel momento sul tema della morte di Cristo: un acuto potere evocativo, una grande forza di suggestione, una straordinaria capacità di emozionare chi lo eseguiva e chi lo ascoltava. Tutte qualità di cui era perfettamente consapevole lo stesso Haydn, che non si lasciò sfuggire ogni occasione utile per rielaborare la propria creazione, riproponendola in forme sempre nuove. *Le Sette ultime parole* vennero commissionate a Haydn da un noto ecclesiastico spagnolo, Don José Sáenz de Santa María, marchese di Vaide-Inigo, padre spirituale della Hermandad de la Santa Cueva di Cadice. Fu lo stesso musicista a raccontarlo in una lettera del 1801 agli editori Breitkopf & Härtel in cui descriveva nei dettagli come si svolgeva la lunga cerimonia del Venerdì Santo:

Circa quindici anni fa mi fu chiesto da un canonico di Cadice di comporre della musica strumentale sulle sette

parole di Gesù sulla croce. Lì, infatti, vigeva l'abitudine di eseguire un oratorio ogni anno durante la Quaresima: le mura, le finestre, le colonne della Chiesa venivano coperte di drappi neri e solo una luce, nel mezzo, rompeva quella sacrale oscurità. A mezzogiorno le porte del Tempio venivano chiuse e la cerimonia aveva inizio. Dopo un prelude appropriato, il Vescovo saliva sul pulpito, declamava la prima delle sette parole e pronunciava un sermone su di essa. Terminato di far ciò, discendeva dal pulpito e si prostrava dinanzi all'altare. Questa pausa era riempita dalla musica. Quindi il Vescovo pronunciava la seconda parola, poi la terza, e così via, la musica continuando a seguire le rispettive prediche.

Adattarsi a questo rigido cerimoniale non fu semplice per Haydn, il quale confessò: “Scrivere sette adagi, uno dopo l'altro, della durata di circa dieci minuti ciascuno, senza annoiare gli ascoltatori, non era affatto facile e ben presto mi resi conto di non potermi attenere ai limiti di tempo indicati”. Aggiunse quindi un'Introduzione e il conclusivo Terremoto, ad evocazione del sisma che, secondo il Vangelo di Matteo, sconvolse il Golgota subito dopo la morte di Gesù: “Ed ecco, il velo del Tempio si squarciò in due, da cima a fondo, la terra tremò, le rocce si spezzarono”.

La difficile sfida era vinta e il risultato presentava aspetti innovativi senza precedenti. Per la prima volta l'orchestra sottraeva alle voci il privilegio di rivelare all'Uomo il Verbo di Dio; le frasi gridate da Cristo morente sulla croce si trasformavano in suoni che evocavano, pur senza descriverle, atmosfere, stati d'animo, emozioni. Giovanni Carli Ballola, autorevole studioso di Haydn, rileva come le *Sette ultime parole*

segnavano per la musica religiosa un nuovo corso, le indicavano una strada alternativa a quella tradizionale, incentrata sulla vocalità. Questo passo di radicale novità poteva nascere soltanto dalla consapevolezza di Haydn del nuovo status raggiunto dalla musica strumentale come mezzo di comunicazione espressiva, che riscattava l'arte dei suoni dalla sua secolare sudditanza alla vocalità, investendola di autonomia e autosufficienza espressiva.

Con un organico strumentale che prevedeva flauti, oboi e fagotti a due, quattro corni, due trombe, timpani e archi, le *Sette ultime parole* vennero eseguite per la prima volta

probabilmente il Venerdì Santo del 1786 nella Cappella sotterranea della Passione, alla Santa Cueva. Caso più unico che raro: la valenza innovativa della partitura non passò inosservata neanche ai commentatori contemporanei. “L’idea di esprimere tali pensieri con una musica puramente strumentale è inusuale e coraggiosa, e solo un genio come Haydn avrebbe potuto assumersi un tale rischio”, si legge in una critica dell’epoca.

Già l’anno successivo alla prima esecuzione in Spagna Haydn realizzava una versione per quartetto d’archi, presentandola così al suo editore di Londra, Forster: “È un lavoro interamente nuovo, composto esclusivamente di musica strumentale, divisa in sette Sonate più un’Introduzione e, per concludere, un Terremoto. Le Sonate sono ispirate alle parole pronunciate da Cristo, nostro Salvatore, sulla croce”. Sotto la parte del primo violino Haydn volle che fosse riprodotto il testo in latino del Vangelo: “Ciascuna Sonata o versione del testo – scrive – viene caratterizzata da una musica destinata a suscitare l’impressione più profonda anche nella persona meno preparata; il lavoro dura in tutto poco più di un’ora ma è opportuna una breve pausa dopo ogni Sonata per meditare il testo della successiva”. Questa particolare veste editoriale non era pensata dal compositore soltanto come un messaggio subliminale agli esecutori, affinché potessero trarre maggiore ispirazione per la loro interpretazione.

Così come appaiono collocate – osserva Carli Ballola – le sillabe divine vengono ad assumere una funzione che travalica quella di una semplice sollecitazione emotiva extramusica ad uso privato degli esecutori: la loro puntuale scansione sillabica sotto le note e il loro ideale adattarsi alla cantabilità della parte violinistica lasciano trasparire l’intento haydniano di mimare modalità e valori espressivi della musica vocale, trasferendoli al nuovo mezzo strumentale.

Nella versione per quartetto d’archi le *Sette ultime parole* vennero eseguite nel giorno dedicato a Santa Cecilia, il 22 novembre 1787, nella Schlosskirche di Vienna.

L’editore approntò anche una trascrizione per fortepiano, non di mano d’autore, che ha goduto di una discreta fortuna fino ai giorni nostri. Haydn intervenne correggendo gli errori dell’anonimo trascrittore ed apprezzando la buona qualità del lavoro. Qualche anno dopo Joseph

Friebert, canonico e direttore musicale della Cattedrale di Passau, nella bassa Baviera, aggiunse un proprio testo alla partitura per orchestra delle *Sette ultime parole*. Haydn ebbe modo di ascoltare questa nuova metamorfosi del suo lavoro e ne rimase soddisfatto a tal punto che, tornando a Vienna, nel 1795, decise di utilizzare le parole scritte da Friebert per un'ulteriore, grandiosa versione in forma di oratorio per soli, coro e orchestra. Chiese quindi aiuto al Barone Gottfried van Swieten affinché adattasse in maniera più efficace il testo e, una volta che lo ebbe ricevuto, aggiunse le parti dei clarinetti e dei tromboni, inserendo tra la quarta e la quinta parola una bellissima trenodia funebre per fiati che ha tutte le caratteristiche della musica massonica: “uno straordinario e pungente Largo – fa notare Robbins Landon – in cui per la prima volta nelle partiture di Haydn appare il controfagotto, come richiamo evidente alla presenza dello strumento nei grandi festival händeliani di Londra”, ai quali il musicista austriaco aveva assistito durante gli anni trascorsi in Inghilterra. L'oratorio venne eseguito per la prima volta il 26 marzo 1796, nel Teatro del Palazzo Schwarzenberg, a Vienna. Il ritorno all'antica tradizione della vocalità come mezzo d'espressione della parola divina, così arditamente superata dieci anni prima, rappresentò un passo indietro rispetto alle versioni precedenti. Perché Haydn avvertisse la necessità di negare la sua alta conquista, rimane una domanda senza risposta. Non tutti i musicisti hanno il coraggio di oltrepassare le soglie della modernità, dopo averle lambite: pensiamo a Rossini e al silenzio che seguì il *Guillaume Tell*. È evidente che la prima, per orchestra, resta la versione delle *Sette ultime parole* a cui guardare come punto di riferimento. Haydn rifugge accuratamente ogni tentazione descrittiva dell'agonia di Gesù; persino il Terremoto, il momento che più di ogni altro si sarebbe prestato ad un'imitazione realistica delle forze della natura, viene evocato in maniera astratta, idealizzato attraverso una corsa precipitosa dell'orchestra scandita dai colpi minacciosi dei timpani. Sono le parole pronunciate da Cristo sulla croce ad originare, nella loro traduzione in latino, il tema iniziale di ciascuna Sonata.

Ogni movimento – osserva Robbins Landon – è indipendente sul piano tematico, anche se esiste tutta una serie di

corrispondenze melodiche e ritmiche, di terze discendenti, di ritmi puntati e appoggiature, che servono ad evitare eccessive differenze. Il Terremoto interrompe e distrugge questa atmosfera costruita con cura perché, fra l'altro, si serve di materiali tematici senza relazione alcuna con i movimenti precedenti. Il linguaggio armonico e tematico ha una ricchezza di risorse mai riscontrata in precedenza in una composizione sacra o strumentale di vaste proporzioni. Forza e tormento sono evocati da un'armonia cromatica e da vaste modulazioni, dall'amarezza espressa nei numerosi passaggi diatonici, da un accompagnamento convenzionale e dalla facile cantabilità.

Mantenendosi pressoché costante l'indicazione agogica, *Adagio* con le varianti *Largo*, *Grave* e *Lento*, per otto numeri la varietà espressiva del fraseggio è affidata esclusivamente a una serie infinita di sfumature dinamiche, ritmiche e timbriche che gli esecutori devono calibrare al millimetro, con un accuratissimo lavoro di cesello. L'unica eccezione, la sola concessione all'effetto, è costituita dall'inusuale *Presto e con tutta la forza* del Terremoto, concluso da un inedito – almeno per Haydn – *fortissimo* con tre *f*. In un ambito così originale di concezione, la scelta delle diverse tonalità assume un valore fondamentale nella comprensione del significato di ogni singolo brano. L'Introduzione, un *Maestoso ed Adagio* in re minore, la tonalità delle Messe da Requiem, ha il compito di preparare l'ascoltatore alla meditazione in un quadro sonoro di grande solennità e compostezza. La Sonata I, *Largo* in si bemolle maggiore, introduce un'atmosfera di estrema serenità, inattesa nel quadro drammatico del Calvario, di fronte alla preghiera di salvezza per tutta l'umanità pronunciata da Gesù: "Padre, perdona loro, perché non sanno quello che fanno". Il *Grave e cantabile* in do minore della Sonata II schiude con una melodia dolcissima le porte del Paradiso al ladrone pentito; la Sonata III, *Grave* in mi maggiore, concentra l'attenzione sulla figura materna di Maria in un clima di estrema tenerezza. Con l'immagine della Madonna affidata al discepolo prediletto, Giovanni, possiamo considerare idealmente conclusa la prima parte della composizione.

Dalla Sonata IV, *Largo* in fa minore, gli eventi precipitano verso la loro tragica conclusione. Cristo alza verso il cielo il suo grido disperato e terribile: "Dio mio, Dio mio, per-

ché mi hai abbandonato?": la musica assume gradualmente toni più severi, mai però realmente drammatici. I forti contrasti dinamici della Sonata V, *Adagio* in la maggiore, danno voce alla richiesta d'acqua, umanissima, di Gesù crocifisso. La Sonata VI, *Lento* in sol minore, l'antica tonalità che si associava alla morte, e la Sonata VII, *Largo* in mi bemolle maggiore, quella con cui veniva identificato l'amore, evocano gli ultimi istanti di vita di Cristo. La dolce, estatica armonia che accompagna la morte del Redentore è squassata dal tremendo Terremoto conclusivo, *Presto e con tutta la forza* in do minore. Un cataclisma che lascia l'Uomo solo di fronte al mistero della Morte, ma rassicurato dalla speranza del Perdono.

Giovanni Vitali

Gli artisti



QUARTETTO BERNINI

Fondato a Roma, il Quartetto Bernini è composto da musicisti formati nelle più importanti accademie: Vienna, Lussemburgo, Parigi, Ginevra, Osaka, Roma. Ha iniziato a formarsi sotto la guida di Salvatore Accardo, proseguendo poi nelle master class dei quartetti Italiano, Melos, Amadeus, Alban Berg, Tokyo, Cherubini, La Salle; di particolare rilievo il lavoro svolto col Quartetto Amadeus alla Royal Academy di Londra, e i ripetuti stage all'Accademia Pro-Quartet di Parigi. Nel 1998 il Quartetto Bernini è stato nominato quartetto in residenza all'Accademia Filarmonica Romana, e in tale veste ha debuttato al Teatro Olimpico. La residenza all'Accademia Filarmonica, oltre ad una nutrita serie di collaborazioni, prevede anche un'intensa attività didattica presso la Scuola di musica dell'Accademia stessa. Marco Serino e Valeriano Taddeo, rispettivamente primo violino e violoncello, sono stati in precedenza fondatori del disciolto Quartetto Santa Cecilia, sono vincitori di numerose competizioni internazionali (Premio Rotary Cremona, Buchi di Roma, Viotti di Vercelli, ed altri), e si sono esibiti anche al fianco di solisti come Accardo, Petracchi e Filippini.

Il Quartetto Bernini effettua abitualmente tournée in America, Europa, Medio ed Estremo Oriente, ed è dedicatario di numerosi lavori di importanti compositori – da ricordare le collaborazioni con Matteo d'Amico, Alessandro Sbordoni, Gideon Lewinshon, Ada Gentile, Pascal

Dusapin. Si è esibito nelle più famose stagioni concertistiche anche al fianco di concertisti di fama internazionale come Bruno Canino, Alain Meunier, Gérard Caussé, Giovanni Sollima, Hector Passarella, Alessandro Carbonare. Il Quartetto ha ricevuto da Ennio Morricone il Premio Michelangelo '99 per particolari meriti artistici; nel 2001 ha tenuto il corso sperimentale di Quartetto d'archi al Conservatorio di Santa Cecilia a Roma, e proprio per l'attività didattica è stato premiato dal Festival di Como col premio Cosima Liszt 2003.

Ha inciso *L'arte della fuga* di Bach, e sta lavorando a numerosi progetti discografici per Dynamic e Tactus.

Marco Serino e Valeriano Taddeo suonano due pregevoli strumenti: un violino Nicolò Amati (Cremona, 1661) ed un violoncello David Techler (Roma, 1700).



CHIARA MUTI

Nel 1990 è ammessa a frequentare la Scuola d'arte drammatica Paolo Grassi a Milano; nello stesso tempo studia canto e pianoforte. Dal 1993 al 1995 perfeziona gli studi teatrali alla scuola del Piccolo Teatro di Milano diretta da Giorgio Strehler.

Dal 1991 al 1995 è impegnata in rappresentazioni teatrali legate a nomi di giovani registi indipendenti: *Il girotondo* di Arthur Schnitzler (regia di Andrea Novikov), *L'istruttoria* di Peter Weiss, *Enrico IV*, e *Riccardo III* di William Shakespeare nella parte della regina Margherita (tutti per la regia di Carlos Martin), *Amleto* di Shakespeare nella parte di Ofelia al Piccolo Teatro studio di Milano (regia di Enrico D'Amato).

Chiara Muti è interprete di teatro e di cinema, e ha partecipato e partecipa a produzioni musicali e liriche: nel 1995 debutta come Euridice nell'*Orfeo* di Monteverdi con la regia di Micha van Hoecke; per l'inaugurazione dell'Accademia Chigiana a Siena è interprete dell'*Evgenij Onegin* di Alexander Puškin su musiche di Prokof'ev, in

un inedito concerto che la vede impegnata come voce recitante nella parte di Tatiana, con la regia di Luciano Alberti. Nel 2000 è chiamata da Giancarlo Menotti ad interpretare la parte principale in *Jeanne d'Arc au bûcher* di Arthur Honegger nel concerto di chiusura al Festival di Spoleto. Nel 2005 è impegnata all'Opera di Roma in *Pia?* dal *Dialogo nella palude* di Marguerite Yourcenar, nella parte di Pia de' Tolomei, dove è attrice e cantante con le musiche di Azio Corghi e la regia di Valter Malosti. Lo stesso anno dà voce al melologo su musiche di Richard Strauss *Enoch Arden* con Emanuele Arciuli al pianoforte, in una produzione della Fondazione Teatro Petruzzelli di Bari. Nel 2006 è Zerlina nell'opera *Il dissoluto assolto* di Azio Corghi, testo di Saramago, nella prima mondiale al Teatro São Carlos di Lisbona con la regia di Andrea De Rosa. È stata interprete quest'anno dell'opera *Marie Galante* di Kurt Weill al Teatro Nazionale per il Teatro dell'Opera di Roma.

Svolge dal 1995 un'intensa attività teatrale: debutta con *La madre confidente* di Marivaux, nella parte di Angeli-que, accanto a Valeria Moriconi, per la regia di Franco Però. Nel 1996 è impegnata come protagonista in *Liliom* di Ferenc Molnar, per la regia di Gigi dall'Aglio. Dal 1996 al 1997 è in tournée in diverse città italiane come Coro nella *Medea* di Euripide con la regia di Marco Bernardi (premio Eleonora Duse della critica teatrale italiana). Nel 1997 torna a lavorare con Micha van Hoecke e collabora come voce recitante alla creazione di *Pèlerinage* (poi ripreso da Giorgio Strehler per il Piccolo Teatro di Milano). Sempre nel 1997 è Ifigenia nelle *Erinni* di Quintavalle, rivisitazione del mito greco, accanto a Franca Nuti e Giancarlo Dettori. Nel 1998 è impegnata come Lady Macbeth in una nuova produzione del Piccolo Teatro di Milano: *Macbeth Clan* (rivisitazione moderna del dramma di Shakespeare, con la regia di Angelo Longoni), accanto a Raoul Bova.

Nel 2001 è chiamata ad interpretare la figliastra nei *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello accanto a Carlo Giuffré con la regia di Maurizio Scaparro. Nel 2002 è chiamata da Ruggero Cappuccio a leggere *L'Orlando furioso* dell'Ariosto in vari festival italiani. Nel 2004, a Ravenna Festival, interpreta *Francesca da Rimini*, testo di Nevio Spadoni, musiche di Luigi Ceccarelli, regia di

Elena Bucci. Nel 2004-2005 è impegnata come protagonista nell'*Antigone di Sofocle* di Bertolt Brecht accanto a Sandro Lombardi, per la regia di Federico Tiezzi. Nel 2005 ancora per Ravenna Festival interpreta *Ridono i sassi ancor della città*, un testo di Nevio Spadoni che ripercorre l'amore sofferto tra Lord Byron e la contessa Teresa Guiccioli, di nuovo con musiche di Luigi Ceccarelli e la regia di Elena Bucci. Nell'ambito del progetto "Sceneggiature" legge *Roma città aperta* di Rossellini, Amidei, Fellini, Negari, accanto a Fiorella Mannoia, accompagnata al pianoforte da Rita Marcotulli in una produzione del Teatro Ambra Jovinelli di Roma.

Nel cinema, ha interpretato *Onorevoli detenuti* (di Giancarlo Planta, 1997, presentato al Festival di Venezia), *La casa bruciata* (di Massimo Spano, 1997, accanto a Giulio Scarpati), *Il Guardiano* (di Egidio Eronico, 1998, premio della giuria popolare al Festival di Pescara), *La bomba* (di Giulio Base, 1998, accanto a Vittorio e Alessandro Gassman e Shelley Winters), *Rosa e Cornelia* (di Giorgio Treves, 1999, premio "Grolla d'oro" come migliore interpretazione cinematografica dell'anno), *La via degli Angeli* (di Pupi Avati, 1999), *Il partigiano Johnny* (di Guido Chiesa, 1999, dall'omonimo romanzo di Fenoglio, accanto a Stefano Dionisi), *Tempo sospeso* (di Elisabetta Marchetti, 2000; cortometraggio girato in digitale e presentato al Festival di Venezia), *Come se fosse amore* (di Roberto Burchielli, 2001; un film surreale e musicale che la vede impegnata anche come cantante accanto ai comici "Cavalli Marci"), *Il sorriso dell'ultima notte* (di Ruggero Cappuccio, 2003), *Che fai tu luna...* (di Maria Cristina Mazzavillani Muti, 2004), *I racconti di Carofiglio* (due film tv dal titolo *Testimone inconsapevole* e *Ad occhi chiusi* per la di Alberto Sironi, 2004), *Musikanten* (di Franco Battiato, 2005). Per la radio, nel 2004 ha interpretato *I tre moschettieri* con Adriano Giannini, per la regia di Marco Parodi, e ha condotto su Rai Radio Tre quattro puntate del programma di musica classica e lirica *Di tanti palpiti*. Tra i premi ricevuti, l'Anna Magnani 1996 come miglior giovane attrice, l'Eleonora Duse 1997 come miglior giovane attrice di teatro, la Grolla d'oro 1999 come migliore attrice per il film *Rosa e Cornelia*.



Basilica di 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 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 episo-

di 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 rovetto ardente di Es 3, 2-4 attraverso l'immagine del monte interamente invaso dal fuoco divino in Es 19, 18). Sulla parete opposta, a destra sono rappresentati in basso gli ebrei che attendono la discesa di Mosè, che sul monte, in alto, riceve dalla mano di Dio un rotolo con i comandamenti (Es 19 ss.). Al centro dell'estradosso di ogni lunetta compaiono due angeli che reggono trionfalmente la croce entro un clipeo, mentre nel lato rivolto verso la navata spiccano le figure dei profeti Isaia, nella parete destra, e Geremia, in quella sinistra, che preconizzarono la venuta di Cristo, e il mistero della sua passione.

Nella zona delle trifore superiori dominano le grandi figure degli evangelisti, testimoni dell'avvenuta Incarnazione, Morte e Resurrezione del Figlio dell'uomo: essi reggono nelle mani il rispettivo Vangelo e appaiono sormontati dai quattro esseri viventi dell'Apocalisse ad essi tradizionalmente associati: nella

parete settentrionale Giovanni a sinistra con l'aquila e Luca, a destra, con il vitello, nella parete meridionale Matteo a sinistra, con l'uomo alato e Marco a destra, con il leone. Nelle lunette al di sopra delle trifore superiori, ampiamente restaurate, si snodano racemi di vite a partire da due *kantharoi*, affiancati da colombe.

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

L'arco absidale presenta nei pennacchi due palme, al di sopra delle quali sono raffigurate le due città di Betlemme e Gerusalemme, simbolo degli ebrei (*l'ecclesia ex circumcisione*) e dei gentili (*l'ecclesia ex gentibus*) uniti in un solo popolo da Cristo; sopra il vertice dell'arco due angeli reggono un clipeo su cui si staglia una raggiera ad otto bracci, che rimanda al 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'eminciclo 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

in copertina
un'immagine di Ezio Antonelli per Ravenna Festival 2007

stampa
Grafiche Morandi, Fusignano