



RAVENNA FESTIVAL 2010

Betulia liberata

di Niccolò Jommelli

Basilica di Sant'Apollinare in Classe
5 luglio, ore 21



Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica Italiana

con il patrocinio di
Senato della Repubblica
Camera dei Deputati
Presidenza del Consiglio dei Ministri
Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Ministero degli Affari Esteri



Comune di Ravenna

 Regione Emilia-Romagna



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI





**RAVENNA FESTIVAL
RINGRAZIA**

Associazione Amici di Ravenna Festival

Apt Servizi Emilia Romagna
Autorità Portuale di Ravenna
Banca di Romagna
Banca Popolare di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Cassa dei Risparmi di Forlì e della Romagna
Cassa di Risparmio di Ravenna
Circolo Amici del Teatro "Romolo Valli" - Rimini
Cmc Ravenna
Cna Ravenna
Confartigianato Provincia di Ravenna
Confindustria Ravenna
Contship Italia Group
Coop Adriatica
Cooperativa Bagnini Cervia
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
Eni
Federazione Cooperative Provincia di Ravenna
Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio e Banca del Monte di Lugo
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Gruppo Hera
Hormoz Vasfi
Iter
Itway
Koichi Suzuki
Legacoop
Marinara
NaplEST viva napoli vive
Ordine dei Medici Chirurghi e Odontoiatri di Ravenna
Publitalia '80
Quotidiano Nazionale
Rai Trade
Reclam
Romagna Acque - Società delle Fonti
Sapir
Sotris - Gruppo Hera
Teleromagna
Yoko Nagae Ceschina



Presidente

Gian Giacomo Faverio

Vicepresidenti

Paolo Fignagnani, Gerardo Veronesi

Comitato Direttivo

Valerio Maioli, Gioia Marchi, Pietro Marini, Maria Cristina Mazzavillani Muti, Giuseppe Poggiali, Eraldo Scarano, Leonardo Spadoni

Segretario Pino Ronchi

Maria Antonietta Ancarani, Ravenna
Antonio e Gian Luca Bandini, Ravenna
Francesca e Silvana Bedei, Ravenna
Roberto e Maria Rita Bertazzoni, Parma
Maurizio e Irene Berti, Bagnacavallo
Mario e Giorgia Boccaccini, Ravenna
Paolo e Maria Livia Brusi, Ravenna
Italo e Renata Caporossi, Ravenna
Glaucio e Roberta Casadio, Ravenna
Margherita Cassis Faraone, Udine
Glaucio e Egle Cavassini, Ravenna
Roberto e Augusta Cimatti, Ravenna
Manlio e Giancarla Cirilli, Ravenna
Ludovica D'Albertis Spalletti, Ravenna
Marisa Dalla Valle, Milano
Letizia De Rubertis e Giuseppe Scarano, Ravenna
Stelvio e Natalia De Stefani, Ravenna
Fulvio e Maria Elena Dodich, Ravenna
Ada Elmi e Marta Bulgarelli, Bologna
Lucio e Roberta Fabbri, Ravenna
Gian Giacomo e Lilibiana Faverio, Milano
Paolo e Franca Fignagnani, Bologna
Domenico e Roberta Francesconi, Ravenna
Giovanni Frezzotti, Jesi
Idina Gardini, Ravenna
Stefano e Silvana Golinelli, Bologna
Roberto e Maria Giulia Graziani, Ravenna
Dieter e Ingrid Häussermann, Bietigheim-Bissingen
Valerio e Lina Maioli, Ravenna
Silvia Malagola e Paola Montanari, Milano
Franca Manetti, Ravenna
Carlo e Gioia Marchi, Firenze
Gabriella Mariani Ottobelli, Milano
Pietro e Gabriella Marini, Ravenna
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
Paolo e Aldo Rametta, Ravenna
Romano e Maria Ravaglia, Ravenna
Stelio e Grazia Ronchi, 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
Alberto e Anna Spizuoco, Ravenna
Gabriele e Luisella Spizuoco, Ravenna
Paolino e Nadia Spizuoco, Ravenna
Ferdinando e Delia Turicchia, Ravenna
Maria Luisa Vaccari, Ferrara
Roberto e Piera Valducci, Savignano sul Rubicone
Gerardo Veronesi, Bologna
Luca e Lorenza Vitiello, Ravenna
Lady Netta Weinstock, Londra

Aziende sostenitrici

ACMAR, Ravenna
Alma Petroli, Ravenna
CMC, Ravenna
Consorzio Ravennate Cooperative P.L., Ra
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
SVA Concessionaria Fiat, Ravenna
Terme di Punta Marina, Ravenna



RAVENNA FESTIVAL

Direzione artistica

Cristina Mazzavillani Muti

Franco Masotti

Angelo Nicastro

**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

Confcommercio Ravenna

Confesercenti Ravenna

CNA Ravenna

Confartigianato Ravenna

Archidiocesi di Ravenna e Cervia

Fondazione Arturo Toscanini

Consiglio di Amministrazione

Presidente Fabrizio Matteucci

Vicepresidente Vicario Mario Salvagiani

Vicepresidente Lanfranco Gualtieri

Sovrintendente Antonio De Rosa

Consiglieri

Gianfranco Bessi

Antonio Carile

Alberto Cassani

Valter Fabbri

Francesco Giangrandi

Natalino Gigante

Roberto Manzoni

Maurizio Marangolo

Pietro Minghetti

Antonio Panaino

Gian Paolo Pasini

Roberto Petri

Lorenzo Tarroni

Segretario generale Marcello Natali

Responsabile amministrativo Roberto Cimatti

Revisori dei Conti

Giovanni Nonni

Mario Bacigalupo

Angelo Lo Rizzo

Betulia liberata

Oratorio per 4 voci, coro e strumenti

libretto di **Pietro Metastasio**

musica di **Niccolò Jommelli**

(Ut Orpheus Edizioni, Bologna)

Riccardo Muti *direttore*

Giuditta Laura Polverelli

Ozia Terry Wey

Carmi Dimitri Korchak

Achior Vito Priante

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

Philharmonia Chor Wien

maestro del coro

Walter Zeh

Vittorio Ghielmi *viola da gamba*

Marta Graziolino *arpa*

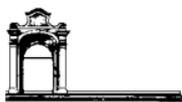
Simone Gulli, Matteo Riboldi *organo e clavicembalo*

per improvvisa indisposizione

del controtenore Terry Wey

il ruolo di *Ozia* sarà cantato da

Antonio Giovannini



RAVENNA
FESTIVAL
2010

il li
bret
to



Caravaggio, **Giuditta e Oloferne**, 1598 ca. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini.

1. Ouvertura

PARTE PRIMA

2. Recitativo

Ozìa, Carmi e Coro

Ozìa

Popoli di Betulia, ah qual v'ingombra
vergognosa viltà! Pallidi, afflitti,
tutti mi siete intorno! È ver, ne stringe
d'assedio pertinace il campo assiro;
ma non siam vinti ancor. Dunque sì presto
cedete alle sventure? Io, più di loro,
temo il vostro timor. De' nostri mali
questo, questo è il peggior; questo ci rende
inabili a' ripari. Ogni tempesta
al nocchier che dispera
è tempesta fatal, benché leggera.

3. Aria

D'ogni colpa la colpa maggiore
è l'eccesso d'un empio timore,
oltraggioso all'eterna Pietà.

Chi dispera non ama, non crede;
ché la fede, l'amore, la speme
son tre faci che splendono insieme,
né una ha luce, se l'altra non l'ha.

4. Recitativo

Carmi

E in che sperar? Nella difesa forse
di nostre schiere indebolite, e sceme
dall'assidua fatica? Estenuate
dallo scarso alimento, intimorite
dal pianto universal? Fidar possiamo
ne' vicini già vinti?
Negli amici impotenti? In Dio sdegnato?
Scorri per ogni lato
la misera città, non troverai
che oggetti di terror. Gli ordini usati
son negletti, o confusi. Altri s'adira
contro il Ciel, contro te; piangendo accusa
altri le proprie colpe antiche, e nôve;
chi corre, e non sa dove;
chi geme, e non favella; ognun si crede
presso a morir. Già ne' congedi estremi
s'abbracciano a vicenda
i congiunti, gli amici; ed è deriso
chi ostenta ancor qualche fermezza in viso.

Ozia

Già le memorie antiche
dunque andaro in oblio? Che ingrata è questa
dimenticanza, o figli! Ah ci sovvenga
chi siam, qual Dio n'assiste, e quanti, e quali
prodigi oprò per noi. Chi l'onde amare
ne raddolcì; negli aridi macigni
chi di limpidi umori
ampie vene ci aperse, e chi, per tante
ignote solitudini infeconde,
ci guidò, ci nutrì; potremo adesso
temer che ne abbandoni? Ah no. Minaccia
il superbo Oloferne
già da lunga stagion Betulia; e pure
non ardisce assalirla. Eccovi un segno
del celeste favor.

Carmi Sì; ma frattanto
più crudelmente il condottier feroce
ne distrugge sedendo. I fonti, ond'ebbe
la città, già felice, acque opportune,
il tiranno occupò. L'onda che resta,
a misura fra noi
scarsamente si parte; onde la sete
irrita, e non appaga;
nutrisce, e non estingue. Ah senti, Ozia:
tu sei, tu che ne reggi,
delle miserie nostre
la primiera cagione. Iddio ne sia
fra noi giudice, e te. Parlar di pace
coll'Assiro non vuoi; perir ci vedi
fra cento affanni e cento;
e dormi, e siedì irresoluto, e lento?

5. Aria

Non hai cor, se in mezzo a questi
miserabili lamenti
non ti scuoti, non ti desti,
non ti senti intenerir.

Quanto, oh Dio, siamo infelici
se sapessero i nemici,
anche a lor di pianto il ciglio
si vedrebbe inumidir.

6. Recitativo

Ozia

E qual pace sperate
da gente senza legge e senza fede,
nemica al nostro Dio?

Carmi

Sempre fia meglio

benedirlo viventi,
che in obbrobrio alle genti
morir, vedendo e le consorti e i figli
spirar su gli occhi nostri.

Ozia

E se neppure
questa misera vita a voi lasciasse
la perfidia nemica?

Carmi

Il ferro almeno
sollecito ne uccida, e non la sete
con sì lungo morir. Deh Ozia, per quanto
han di sacro e di grande e terra e Cielo,
per lui, ch'or ne punisce,
gran Dio de' padri nostri, all'armi assire
rendasi la città.

Ozia

Carmi, che dici?

Carmi

Sì; sì; Betulia intera
parla per bocca mia. S'apran le porte,
alla forza si ceda. Uniti insieme
volontari corriamo
al campo d'Oloferne. Unico scampo
è questo; ognun lo chiede.

Coro

Al campo, al campo.

Ozia

Fermatevi, sentite. (Eterno Dio,
assistenza, consiglio!) Io non m'oppongo,
figli, al vostro pensier: chiedo che solo
differirlo vi piaccia, e più non chiedo
che cinque dì. Prendete ardir. Frattanto
forse Dio placherassi, e del suo nome
la gloria sosterrà. Se giunge poi
senza speme per noi la quinta aurora,
s'apra allor la città, rendasi allora.

Carmi

A questa legge attenderemo.

Ozia

Or voi
co' vostri accompagnate
questi che al Ciel fervidi voti invio
nunzi fedeli in fra' mortali, e Dio.

7. Aria con coro

Ozia

Pietà, se irato sei,
pietà, Signor, di noi:
abbian castigo i rei,
ma l'abbiano da te.

Coro

Abbian castigo i rei,
ma l'abbiano da te.

Ozia

Se oppresso chi t'adora
soffri da chi t'ignora,
gli empi diranno poi:
"Questo lor Dio dov'è?"

Coro

Gli empi diranno poi:
"Questo lor Dio dov'è?"

8. Recitativo

Ozia

Che veggo! A noi s'appressa,
con rozzo manto e con negletta chioma,
Giuditta, la fedele
vedova di Manasse!
Qual mai cagion la trasse
dal segreto soggiorno in cui s'asconde,
volge il quart'anno ormai? So ch'ivi orando
passa desta le notti,
digiuna i dì. So che donolle il Cielo
e ricchezza e beltà; ma che disprezza
la beltà, la ricchezza, e tal divenne
che ritrovar non spera
in lei macchia l'invidia o finta o vera.
Ma però non saprei...

Giuditta, Ozia e Coro

Giuditta

Che ascolto, Ozia!
Betulia, ohimè, che ascolto! All'armi assire
dunque aprirem le porte, ove non giunga
soccorso in cinque dì! (Miseri!) E questa
è la via d'implorarlo? Ah tutti siete
colpevoli egualmente. Ad un estremo
il popolo trascorse, e chi lo regge
nell'altro ruinò. Quello dispera
della pietà divina; ardisce questo
limitarle i confini. Il primo è vile,
temerario il secondo. A chi la speme,
a chi manca il timor; né in questo, o in quella
misura si serbò. Vizio, ed eccesso

non è diverso. Alla virtù prescritti
sono i certi confini; e cade ognuno,
che per qualunque via da lor si scosta,
in colpa egual, benché talvolta opposta.

9. Aria

Del pari infeconda
del fiume è la sponda,
se torbido eccede,
se manca d'umor.

Si acquista baldanza
per troppa speranza;
si perde la fede
per troppo timor.

10. Recitativo

Ozia

O saggia, o santa, o eccelsa donna, Iddio
anima i labbri tuoi. Da tali accuse
chi si può discolpar? Deh tu, che sei
cara al Signor, per noi perdono implora,
ne guida, ne consiglia.

Giuditta

In Dio sperate
soffrendo i vostri mali. Egli in tal guisa
corregge, e non opprime. Ei de' più cari
così prova la fede. E Abramo, e Isacco,
e Giacobbe, e Mosè dilette a lui
divennero così. Ma quei che osaro
oltraggiar mormorando
la sua giustizia, o delle serpi il morso,
o il fuoco esterminò. Se in giusta lance
pesiamo i falli nostri, assai di loro
è minore il castigo: onde dobbiamo
grazie a Dio e non querele. Ei ne consoli
secondo il voler suo. Gran prove io spero
dalla pietà di lui. Voi, che diceste
che muove i labbri miei, credete ancora
ch'ei desti i miei pensieri. Un gran disegno
mi bolle in mente e mi trasporta. Amici,
non curate saperlo. Al sol cadente
della città m'attendi,
Ozia, presso alle porte. Alla grand'opra
a prepararmi io vado. Or, fin ch'io torni,
voi con prieghi sinceri
secondate divoti i miei pensieri.

Ozia e Coro

11. Aria con coro

Ozia e Coro

Pietà, se irato sei,

delitto innanzi a lui, no, non la spero,
movendo anche a lor danno il mondo intero."

Ozià

Oh eterna verità, come trionfi
anche in bocca a' nemici!

Achior

Arse Oloferne
di rabbia a' detti miei. Da sé mi scaccia,
in Betulia m'invia;
e qui l'empio minaccia
oggi alla strage vostra unir la mia.

Ozià

Costui dunque si fida
tanto del suo poter? Dunque ha costui
sì poca umanità?

Achior

Non vede il sole
anima più superba,
più fiero cor. Son tali
i moti, i detti sùì,
che trema il più costante in faccia a lui.

13. Aria

Terribile d'aspetto,
barbaro di costumi,
o conta sé fra' numi,
o nume alcun non ha.

Fasto, furor, dispetto
sempre dagli occhi spira;
e quanto è pronto all'ira,
è tardo alla pietà.

14. Recitativo

Ozià

Ti consola Achior. Quel Dio, di cui
predicasti il poter, l'empie minacce
volgerà su l'autor. Né a caso il Cielo
ti conduce fra noi. Tu de' nemici
potrai svelar... Torna Giuditta. Ognuno
si allontani da me. Convieni, o Prence,
differir le richieste. Al mio soggiorno
conducetelo, o servi. Anch'io fra poco
a te verrò. Vanne, Achior, e credi
che in me, lungi da' tuoi,
l'amico, il padre, il difensore avrai.

Achior

Ospite sì pietoso io non sperai.

Ozia e Giuditta

Ozia

Sei pur Giuditta? O la dubbiosa luce
mi confonde gli oggetti?

Giuditta

Io sono.

Ozia

E come

in sì gioconde spoglie
le funeste cambiasti? Il bisso e l'oro,
l'ostro, le gemme a che riprendi, e gli altri
fregi di tua bellezza? I moti tuoi
chi adorna oltre il costume
di grazia e maestà? Chi questo accende
insolito splendor nelle tue ciglia,
che a rispetto costringe e a meraviglia?

Giuditta

Ozia, tramonta il sole,
fa che s'apran le porte: uscir degg'io.

Ozia

Uscir!

Giuditta

Sì.

Ozia

Ma fra l'ombre, inerme e sola
così...

Giuditta

Non più. Fuor che la mia seguace,
altri meco non voglio.

Ozia

(Hanno i suoi detti

un non so che di risoluto e grande,
che m'occupa, m'opprime.) Almen... vorrei...
figlia... (Chi 'l crederia! Neppure ardisco
chiederle dove corra, in che si fidi.)
Figlia... va: Dio t'inspira; egli ti guidi.

15. Aria

Giuditta

Parto inerme, e non pavento;
sola parto, e son sicura;
vò per l'ombre, e orror non ho.

Chi m'accese al gran cimento
m'accompagna e m'assicura:
l'ho nell'alma, ed io lo sento
replicar che vincerò.

PARTE SECONDA

Ozia e Achior

16. Recitativo

Achior

Troppo mal corrisponde (Ozia, perdona)
a' tuoi dolci costumi
tal disprezzo ostentar de' nostri numi.
Io così, tu lo sai,
del tuo Dio non parlai.

Ozia

Principe, è zelo
quel che chiami rozzezza. In te conobbi
chiari semi del vero, e m'affatico
a farli germogliar.

Achior

Ma non ti basta
ch'io veneri il tuo Dio?

Ozia

No. Confessarlo
unico per essenza
debbe ciascuno, ed adorarlo solo.

Achior

Ma chi solo l'afferma?

Ozia

Il venerato
consenso d'ogni età; degli avi nostri
la fida autorità; l'istesso Dio,
di cui tu predicasti
i prodigi, il poter, che di sua bocca
lo palesò; che, quando
se medesimo descrisse,
disse: "Io son quel che sono", e tutto disse.

Achior

Abbandonar non voglio
gli dei, che adoro e vedo,
per un Dio che non posso
neppure immaginar.

Ozia

S'egli capisse
nel nostro immaginar, Dio non sarebbe.
Chi potrà figurarlo? Egli di parti,
come il corpo, non consta. Egli in affetti,
come l'anime nostre,

non è distinto. Ei non soggiace a forma,
come tutto il creato; e pur tu puoi
vederlo ovunque vuoi.

Achior

Vederlo! E come,
se immaginar nol so?

Ozia

Come nel sole
a fissar le pupille in vano aspiri,
e pur sempre, e per tutto il sol rimiri.

17. Aria

Se Dio veder tu vuoi,
guardalo in ogni oggetto;
cercalo nel tuo petto,
lo troverai con te.

E se dov'ei dimora
non intendesti ancora,
confondimi, se puoi:
dimmi, dov'ei non è.

18. Recitativo

Achior

Confuso io son; sento sedurmi; e pure
ritorno a dubitar.

Ozia

Quando il costume
alla ragion contrasta,
avvien così. Tal di negletta cetra
musica man le abbandonate corde
stenta a temprar, perché vibrare appena
si rallentan di nuovo.

Coro in lontano e detti

Coro

All'armi, all'armi!

Ozia

Quai grida! Qual tumulto!

Achior

Saran giunti i nemici.

Ozia

Corrasi ad osservar.

Giuditta, Coro e detti

Giuditta

Fermate, amici.

Ozia

Giuditta! (Eterno Dio!)

Giuditta

Lodiam, compagni,
Iodiamo il Signor nostro. Ecco adempite
le sue promesse. Ei per mia man trionfa;
la nostra fede egli premiò.

Ozia

Ma questo
improvviso tumulto...

Giuditta

Io lo destai.
Non vi turbi. A momenti
ne udirete gli effetti.

Ozia

E se frattanto
Oloferne...

Giuditta

Oloferne,
già svenato, morì.

Achior

Che dici mai?

Ozia

Chi ha svenato Oloferne?

Giuditta

Io lo svenai.

Ozia

Tu stessa?

Achior

E quando?

Ozia

E come?

Giuditta

Udite. Appena
da Betulia partii, che m'arrestaro
le guardie ostili. Ad Oloferne innanzi
son guidata da loro. Egli mi chiede
a che vengo, e chi son. Parte io gli scopro,
taccio parte del vero. Pietoso, umano
m'applaude, mi consola, e a lieta cena
seco mi vuol. Già su le mense elette
fumano i vasi d'or; già vuota il folle

fra' cibi ad or ad or tazze frequenti
di licor generoso, e a poco a poco
comincia a vacillar. Molti i ministri
eran d'intorno a noi, ma ad uno ad uno
tutti si dileguar. L'ultimo d'essi
rimaneva, e il peggior. L'uscio costui
chiuse partendo, e mi lasciò con lui.

Achior

Fiero cimento!

Giuditta

Ogni cimento è lieve
ad ispirato cor. Scorsa gran parte
era ormai della notte. Il campo intorno
nel sonno universal taceva oppresso.
Vinto Oloferne istesso
dal vino, in cui s'immerse oltre il costume,
steso dormia su le funeste piume.

19. Recitativo obbligato

Sorgo, e tacita allor colà m'appresso,
dove prono ei giacea. Rivolta al Cielo
più col cor che col labbro: "Ecco l'istante"
dissi, "oh Dio d'Israel, che un colpo solo
liberi il popol tuo. Tu il promettesti;
in te fidata io l'intrapresi, e spero
assistenza da te." Sciolgo, ciò detto,
da' sostegni del letto
l'appeso acciar; lo snudo; il crin gli stringo
colla sinistra man; l'altra sollevo
quanto il braccio si stende; i voti a Dio
rinnovo in sì gran passo
e su l'empia cervice il colpo abbasso.

Ozia

Oh coraggio!

Achior

Oh periglio!

Giuditta

Apri il barbaro il ciglio; e, incerto ancora
fra il sonno e fra la morte, il ferro immerso
sentesi nella gola. Alle difese
sollevarsi procura e gliel contende
l'imprigionato crin. Replico il colpo.
Ecco l'orribil capo
dagli omeri diviso. Io del trionfo
rendo grazie all'Autor. Svelta dal letto
la superba cortina, il capo esangue
sollecita ne involgo; alla mia fida
ancella lo consegno,

che non lungi attendea; del duce estinto
m'involo al padiglion; passo fra' suoi
non vista, o rispettata, e torno a voi.

20. Aria

Ah non più vi chiami al pianto
il timor delle ritorte;
né l'aspetto della morte
vi riduca a palpitar.

Son già l'ire dissipate;
popol mio, solleva il canto,
e le cetre abbandonate
fa' di nuovo risuonar.

21. Recitativo

Achior

Oh prodigio!

Ozia

Oh portento!

Achior

Inerme e sola
tanto pensar, tanto eseguir potesti!
E crederti degg'io?

Giuditta

Credilo a questo,
ch'io scopro agli occhi tuoi, teschio reciso.

Achior

Oh spavento! È Oloferne: io lo ravviso.

Ozia

Sostenetelo, o servi. Il cor gli agghiaccia
l'improvviso terror. Forse quel velo
che gli oscurò la mente,
a un tratto or si squarciò. Conosce il vero,
ma gli manca il costume
l'impeto a sostener di tanto lume.

22. Aria

Prigionier, che fa ritorno
dagli orrori al dì sereno,
chiude i lumi ai rai del giorno,
e pur tanto il sospirò.

Ma così fra poco arriva
a soffrir la chiara luce,
ché l'avviva e lo conduce
lo splendor che l'abbagliò.

23. Recitativo

Achior

Giuditta, Ozìa, popoli, al fine io cedo,
vinto son io. Prende un novello aspetto
ogni cosa per me. Da quel che fui
non so chi mi trasforma; in me l'antico
Achior più non trovo. Altri pensieri,
sento altre voglie in me. Tutto son pieno,
tutto del vostro Dio. Grande, infinito,
unico lo confesso. I falsi numi
odio, detesto, e i vergognosi incensi,
che lor credulo offersi. Altri non amo,
non conosco altro Dio che il Dio d'Abramo.

24. Aria

Te solo adoro,
mente infinita,
fonte di vita,
di verità;
in cui si muove,
da cui dipende
quanto comprende
l'eternità.

25. Recitativo

Ozìa

Di tua vittoria un glorioso effetto
vedi, o Giuditta.

Carmi e detti

Carmi

Fur, santa Eroina,
veri i presagi tuoi. Gli Assiri oppresse
eccidio universal.

Ozìa

Forse è lusinga
del tuo desio.

Carmi

No: del felice evento
parte vid'io; da' trattenuti il resto
fuggitivi raccolti. In su le mura,
come impose Giuditta al suo ritorno,
destai di grida e d'armi
strepitoso tumulto.

Ozìa

E qui s'intese.

Carmi

Temon le guardie ostili
d'un assalto notturno, ed Oloferne
corrono ad avvertirne. Il tronco informe
trovan colà nel proprio sangue involto:
tornan gridando indietro. Il caso atroce
spargesi fra le schiere, intimorite
già da' nostri tumulti. Ecco ciascuno
precipita nella fuga, e nella fuga
l'un l'altro urta, impedisce. Inciampa e cade
sopra il caduto il fuggitivo. Immerge
stolido in sen l'involontario acciario
al compagno il compagno. Opprime oppresso,
nel sollevare l'amico, il fido amico.
Orribilmente il campo
risuona intorno. Apre alla morte il caso
cento insolite vie. Del pari ognuno
teme, fugge, perisce; e ognun del pari
ignora in quell'orrore
di che teme, ove fugge, e perché muore.

Ozia

Oh Dio! Sogno o son desto?

Carmi

Odi, o Signor, quel mormorio funesto?

26. Aria

Quei moti, che senti
per l'orrida notte,
son queruli accenti,
son grida interrotte
che desta lontano
l'insano terror.

Per vincere, a noi
non restan nemici;
del ferro gli uffici
compisce il timor.

27. Recitativo

Ozia

Seguansi, o Carmi, i fuggitivi; e sia
il più di nostre prede
premio a Giuditta.

Giuditta, Ozia, Achior e Coro

Carmi

O generosa donna,
te sopra ogn'altra Iddio
favorì, benedisse.

Ozia

In ogni etade
del tuo valor si parlerà.

Achior

Tu sei
la gioia d'Israele,
l'onor del popol tuo...

Giuditta

Basta. Dovute
non son tai lodi a me. Dio fu la mente
che il gran colpo guidò, la mano io fui.
I cantici festivi offransi a lui.

28. Coro**Coro**

Lodi al gran Dio, che oppresse
gli empi nemici suoi,
che combatté per noi,
che trionfò così.

29. Aria**Giuditta**

Venne l'Assiro e intorno,
con le falangi perse,
le valli ricoperse,
i fiumi inaridì.

Parve oscurato il giorno;
parve con quel crudele
al timido Israele
giunto l'estremo dì.

30. Coro**Coro**

Lodi al gran Dio, che oppresse
gli empi nemici suoi,
che combatté per noi,
che trionfò così.

31. Aria**Ozia**

Fiamme, catene e morte
ne minacciò feroce;
alla terribil voce
Betulia impallidì.

Ma inaspettata sorte
l'estinse in un momento,
e come nebbia al vento
tanto furor svanì.

32. Coro

Coro

Lodi al gran Dio, che oppresse
gli empi nemici suoi,
che combatté per noi,
che trionfò così.

33. Duetto

Giuditta e Ozia

Dispersi, abbandonati
i barbari fuggiro;
si spaventò l'Assiro,
il Medo inorridì.

Né fur giganti usati
ad assalir le stelle,
fu donna sola e imbelle
quella che gli atterrì.

34. Coro

Coro

Lodi al gran Dio, che oppresse
gli empi nemici suoi,
che combatté per noi,
che trionfò così.



Orazio Gentileschi, **Giuditta e l'ancella**, 1621-1624. Hartford, Wadsworth Atheneum.

Parte prima

La città di Betulia è assediata dall'esercito assiro guidato da Oloferne. Il principe Ozia rimprovera gli abitanti della città perché non dimostrano sufficiente spirito di resistenza e perché a suo avviso l'eccessivo timore tradisce una scarsa fede in Dio.

Il capo del popolo Carmi descrive a Ozia la situazione disperata in cui versa Betulia. Dato che Oloferne ha interrotto il rifornimento d'acqua alla città, la situazione è divenuta insostenibile. Carmi si appella dunque alla pietà di Ozia e lo incita ad arrendersi finalmente alla superiorità del nemico. Ozia dal canto suo è disposto a capitolare, ma vuole attendere ancora cinque giorni, durante i quali spera che Dio venga in soccorso della città. Tutti gli astanti invocano dunque Dio affinché abbia pietà di loro.

Si fa avanti Giuditta, una ricca vedova che conduce vita ritirata; costei rimprovera sia Ozia che il popolo, dicendo che è altrettanto deprecabile disperare della pietà divina quanto porre dei limiti alla medesima. Giuditta ammonisce a conservare intatta la fede in Dio anche nella disgrazia, e dice di avere in mente un grande piano, del quale però non rivela alcun dettaglio, invitando gli astanti a sostenerla con la preghiera.

Dopo che Giuditta se ne è andata, Carmi fa entrare un prigioniero, il principe degli Ammoniti Achior, alleato degli Assiri egli è stato messo al bando da Oloferne e lasciato in balia dei nemici perché ha parlato della potenza del Dio di Israele ed ha osato mettere in dubbio la vittoria degli Assiri finché gli abitanti di Betulia rimarranno fedeli al loro Dio. Achior dipinge Oloferne come un uomo crudele e di incommensurabile superbia. Ozia garantisce ad Achior di proteggerlo.

Ritorna Giuditta vestita elegantemente, chiedendo che le vengano aperte le porte della città. Senza timore, saldamente ancorata alla propria fede in Dio, la donna si incammina verso l'accampamento nemico, accompagnata solo dalla sua ancella.

Parte seconda

In una lunga discussione teologica Ozia cerca di convincere Achior che Dio è uno solo e che sfugge all'immaginazione umana. Ma anche se Dio stesso è invisibile, è presente in ogni cosa. Achior tuttavia non riesce a rimuovere i propri dubbi.

Dalle mura della città si alzano grida di allarme: Giuditta fa ritorno rivelando di aver ucciso Oloferne. Racconta quindi della

sua visita al campo assiro, della cena con Oloferne, di come questi abbia ecceduto con il vino e di come lo abbia decapitato con la sua stessa spada mentre il condottiero dormiva ubriaco.

Nel momento in cui Giuditta discopre il capo reciso di Oloferne, Achior sviene; la donna spiega come egli sia stato sopraffatto dall'improvvisa rivelazione della verità. Tornato nuovamente in sé Achior si converte infatti al Dio di Israele.

Ritorna Carmi con la notizia della carneficina che ha avuto luogo nello accampamento nemico: il grande rumore che, su ordine di Giuditta, proveniva dalle mura di Betulia ha infatti inquietato gli Assiri, i quali, alla scoperta della morte di Oloferne, sono stati colti dal panico, si sono dati precipitosamente alla fuga e molti sono rimasti uccisi o feriti.

Giuditta rifiuta di essere ringraziata per il suo operato, perché il merito è stato solamente di Dio, che ha guidato la sua mano. Insieme al popolo di Betulia intona un inno di lode a Dio.

Le due Betulie

di Walter Dobner

“Il fatto che a quattordici anni Mozart abbia incontrato a Napoli Niccolò Jommelli e che entrambi abbiano musicato un testo scritto dal medesimo librettista mi ha fatto venire l’idea di rappresentare queste due opere insieme”, spiega Riccardo Muti, motivando la sua decisione di mettere in programma per il Festival di Pentecoste di Salisburgo del 2010 le versioni della *Betulia liberata* di Mozart e di Jommelli.

L’intenzione non è certo quella di un banale confronto tra le due opere: “Il pubblico deve farsi da solo un’idea di quanto sia stato diverso l’approccio di due compositori del XVIII secolo al medesimo soggetto. Va ricordato, comunque, che essi hanno musicato il libretto di Pietro Metastasio in maniera diversa. Ma la storia è la stessa”. Il soggetto è tratto dal Vecchio Testamento, dal libro apocrifo di Giuditta: “Racconta del coraggio di una donna che si reca negli accampamenti dei nemici assiri e uccide il loro condottiero Oloferne affinché il proprio popolo possa riconquistare la libertà. Un tema che, nel corso dei secoli, ha ispirato non solo i musicisti, tanto che – ricorda Muti – sono numerose le rappresentazioni pittoriche di questo soggetto”.

La storia della messa in musica della *Betulia liberata* ha inizio nel 1734 con Georg Reutter figlio. Fino al 1805 sarebbero state realizzate quasi 40 versioni di questo libretto. Niccolò Jommelli se ne occupò già nel 1743, dando alla storia la forma di un oratorio che, anche dopo la sua morte avvenuta nel 1774, continuò ad essere rappresentato con successo, come nel 1786 al King’s Theatre di Londra. “Il manoscritto è molto chiaro, sia nella dinamica sia nel fraseggio. Ma la precisa indicazione degli accenti si ritrova più tardi anche in Mozart”, afferma Muti collegando la partitura di Jommelli con quella del compositore salisburghese.

Mozart compose *La Betulia liberata* su commissione dell’appassionato di musica e mecenate Giuseppe Ximenes Principe d’Aragona, che egli conobbe durante il suo primo viaggio in Italia, nel 1771 a Padova. Proprio in quella città ne era prevista, per la Quaresima del 1772, la prima esecuzione: ma né la prima né successive esecuzioni videro mai la luce durante la vita di Mozart. Qualsiasi attribuzione di genere per la *Betulia* mozartiana, scritta nel 1771 dopo il rientro a Salisburgo dall’Italia, continua a rimanere ambigua. Secondo Riccardo Muti: “Non è chiaro se si tratti di un’azione sacra o di un’azione teatrale. Un quesito che comunque si pone per altre opere

sino alla fine del XIX secolo. Si pensi, per esempio, all'opera di Rossini *Moïse et Pharaon*, la cui prima versione, *Mosè in Egitto*, è un'azione sacra. Il dubbio relativo a quale genere attribuire la *Betulia liberata* di Mozart è stato risolto per lo più ricorrendo alla rappresentazione in forma di concerto. Ma esistono altrettante argomentazioni per una sua realizzazione scenica. Del resto, oggi si cerca sempre più spesso di portare in scena oratori e passioni”.

Così, anche per accentuare le divergenze tra la versione di Jommelli e quella di Mozart, Muti ha scelto di “realizzare scenicamente la *Betulia* di Mozart, senza dimenticare l'argomento sacro, e di eseguire invece quella di Jommelli in forma di concerto, poiché in questo caso ci troviamo indubbiamente di fronte ad un oratorio”.

Il trionfo della fede in Dio Niccolò Jommelli e il suo oratorio “Betulia liberata”

di Wolfgang Hochstein

Il compositore Niccolò Jommelli nacque ad Aversa, nei pressi di Napoli, il 10 settembre 1714. A partire dal 1725 studiò nei conservatori napoletani di Sant’Onofrio e della Pietà dei Turchini, debuttando nel 1737 con l’opera buffa *L’errore amoroso*. Con le sue successive opere teatrali fu poi scritturato dai teatri di Roma e Bologna. Negli anni Quaranta del secolo Jommelli soggiornò prevalentemente a Venezia, dove, su raccomandazione di Johann Adolph Hasse, ebbe l’incarico di maestro di cappella presso l’Ospedale degli Incurabili, un conservatorio per giovani fanciulle; nel frattempo continuò tuttavia a far rappresentare le proprie opere anche in altre città d’Italia.

La produzione di musica sacra di Jommelli risale in parte agli anni tra il 1750 e il 1753, nei quali il compositore fu attivo presso la basilica di San Pietro a Roma. Qui era stato assunto in veste di assistente di Pietro Paolo Bencini, il maestro di cappella che allora versava in cagionevoli condizioni di salute, ma di fatto dovette svolgere tutto il lavoro, facendosi carico inoltre della vita musicale della chiesa nazionale tedesca di Santa Maria dell’Anima. L’attività più lunga e importante della vita “professionale” di Jommelli fu tuttavia quella svolta in qualità di maestro di cappella presso la corte dei Württemberg a Stoccarda, dove negli anni dal 1753 al 1769 ebbe modo di guidare una delle migliori orchestre d’Europa, componendo in media due opere l’anno su ordine del Duca Karl Eugen. La sua autorità in tutte le questioni musicali presso quell’ambiente è all’origine di un risentito commento di Leopold Mozart, che gli attribuiva la responsabilità per non essere riuscito a presentare al Duca i suoi due figli nel luglio 1763. Molti tratti stilistici che all’inizio del Novecento il musicologo Hugo Riemann lodò enfaticamente e orgogliosamente come conquiste della “scuola di Mannheim” – a partire da alcuni motivi e figurazioni musicali, per finire con il leggendario crescendo orchestrale – in realtà erano stati sperimentati da Jommelli già in Italia. A Stoccarda il compositore fuse questo stile con influenze francesi e tedesche, giungendo così a coniare un idioma del tutto personale. Nel 1769 Jommelli fece poi ritorno in patria, a Napoli, dove su incarico della corte portoghese, scrisse ancora alcune opere teatrali e composizioni sacre. Morì il 25 agosto 1774 nella capitale borbonica, lasciando circa 70 opere (alcune delle quali in più versioni), molta musica sacra, tra cui oratori e cantate, e musica strumentale.

Niccolò Jommelli e l'oratorio

Secondo la definizione dei contemporanei un oratorio è “un’opera sacra, ovvero una raffigurazione musicale di una storia sacra” (J.G. Walter, 1732), priva tuttavia dell’apparato scenico. Questo genere musicale nacque all’inizio del Seicento in Italia all’interno della congregazione, costituita sia di ecclesiastici che di laici, fondata da San Filippo Neri, che era solita riunirsi per gli esercizi spirituali e per fare musica in sale consacrate annesse alle chiese maggiori. Negli anni successivi il nome latino di queste sale adibite alla preghiera (*oratorium*) venne esteso sia alla congregazione ancora oggi esistente degli “oratoriani”, che al nuovo genere musicale coltivato in occasione degli incontri della confraternita. Essendo legato ad incontri di preghiera non regolamentati dal punto di vista liturgico, l’oratorio era caratterizzato da una maggiore libertà nella scelta e nella composizione dei testi rispetto a quanto avveniva usualmente nella messa. Così che le rielaborazioni in versi di storie bibliche e le leggende dei santi divennero i soggetti preferiti degli oratori.

Nella produzione di Jommelli i cinque oratori e le numerose cantate spirituali, assai simili agli oratori, occupano un posto del tutto rispettabile. Si tratta di composizioni che seguono il modello del cosiddetto oratorio “volgare”, ovvero sono in italiano, introdotte da un brano strumentale e formate da due parti principali, all’interno delle quali si alternano i recitativi e le arie. I recitativi narrano la vicenda e sono per lo più sostenuti solo dal basso continuo (recitativi semplici), tuttavia nei momenti di maggiore intensità drammatica possono presentare anche l’accompagnamento dell’orchestra (recitativi accompagnati o obbligati). Le arie sono quasi sempre nella forma con da capo e si possono classificare in tipi determinati a seconda dell’affetto dominante, ad esempio l’aria cantabile o l’aria di bravura. Infine, i concertati a più voci sono piuttosto rari, ed anche i cori svolgono un ruolo secondario rispetto al canto solistico. Dunque, un tipo di oratorio che impiega prevalentemente le stesse forme musicali della opera seria contemporanea, tra cui le cadenze solistiche che di norma chiudono le arie.

Pietro Metastasio e la sua azione sacra “Betulia liberata”

Pietro Metastasio (1698-1782) è stato il principale autore di libretti d’opera e di oratori del Settecento. A Roma, sua città natale, aveva conosciuto le istanze riformatrici dell’Accademia dell’Arcadia, basate sul rifiuto della pomposa artificiosità della poesia barocca e sul ritorno a modelli classici. Partendo da queste premesse Metastasio seppe creare una lingua ricca di immagini, forbita ed elegante, che si prestava magnificamente alla trasposizione musicale. Dopo un lungo soggiorno a Napoli (iniziato nel 1719) egli venne chiamato a Vienna, nel 1730, dove

assunse la funzione di poeta cesareo, e dove rimase fino alla fine della sua lunga vita, prestando servizio per l'imperatore Carlo VI e quindi per l'imperatrice Maria Teresa. A partire da Caldara, Hasse e Gluck fino a Mozart non c'è praticamente nessun compositore famoso del tempo che non abbia messo in musica uno o più libretti di Metastasio.

Il testo metastasiano per l'oratorio *Betulia liberata* fu scritto a Vienna nel 1734 su incarico di Carlo VI. Il poeta, che successivamente avrebbe definito il libretto la sua azione sacra meglio riuscita, trae spunto dal libro deuterocanonico (apocrifo) *Giuditta* del Vecchio Testamento, in cui si racconta sotto forma di romanzo pedagogico come l'invitto re assiro Nabucodonosor incarichi il suo generale Oloferne, alla testa di un grande esercito, di sottomettere quelle terre che si sono rifiutate finora di accettare la sua supremazia. Oloferne giunge fino nel Nord della Palestina, dove gli abitanti della fortezza montana di Betulia gli oppongono una strenua resistenza. Nel libretto di Metastasio l'azione inizia dopo che gli assediati hanno tagliato i rifornimenti d'acqua della città, rendendo sempre più precaria la situazione dei suoi abitanti, i quali, guidati da Ozia e Carmi, si trovano in un tale stato di necessità da essere disposti alla resa se non giungerà un aiuto nel giro di cinque giorni. La ricca vedova Giuditta rimprovera allora i capi della città, accusandoli di non avere sufficiente fede in Dio e annuncia un piano che li salverà. Viene condotto davanti a Ozia il principe degli Ammoniti Achior, che inizialmente faceva parte dell'esercito di Oloferne, ma che ha attirato su di sé l'ira del comandante perché ha osato dire che Dio starà sempre dalla parte dei figli di Israele finché costoro gli saranno fedeli. Per questa ragione Oloferne lo ha fatto portare in catene davanti alle porte di Betulia, affinché potesse vedere con i propri occhi l'imminente sconfitta della città. Entrato a Betulia, Achior riferisce della selvaggia determinazione del nemico assiro; ma subito dopo ritorna Giuditta pronta a mettere in atto il suo piano. Vestita in maniera sontuosa, fa aprire di notte le porte della città e si incammina con la sua serva in direzione dell'accampamento nemico. Su questa scena termina la prima parte dell'oratorio.

La seconda parte inizia con una disputa teologica tra Achior e Ozia sulla natura del vero Dio. Improvvisamente risuona un grido di allarme che, anziché il temuto attacco nemico, annuncia il ritorno di Giuditta, che racconta ciò che nel frattempo è avvenuto. Catturata dalle guardie nemiche è stata condotta al cospetto di Oloferne: grazie alla sua bellezza ed astuzia è riuscita a irretirlo, è stata invitata a un banchetto, al termine del quale è rimasta sola con il condottiero nella sua tenda. Stordito dal vino Oloferne è sprofondato nel sonno; Giuditta ha allora chiamato Dio in soccorso ed ha decapitato Oloferne usando la sua stessa spada. Con tale trofeo (la testa) ha dunque fatto ritorno tranquillamente a Betulia. Achior riconosce in ciò l'azione del



Artemisia Gentileschi,
Giuditta, 1618-19. Firenze,
Galleria Palatina.

Dio di Abramo e si converte. Quando gli Assiri si accorgono dell'uccisione del loro generale sono presi dalla disperazione più totale e abbandonano precipitosamente l'accampamento, che cade nelle mani degli abitanti di Betulia. Secondo il testo biblico, Giuditta esprime la propria riconoscenza innalzando un inno di lode a Dio, al quale Metastasio aggiunge anche il coro degli abitanti di Betulia.

L'immagine mutevole della protagonista – da un lato l'astuzia con cui inganna i nemici e l'assassinio che compie per impedire ulteriori orrori, dall'altro il suo coraggio, la sua fedeltà alle leggi e il suo timore di Dio – ne hanno fatto una delle figure più amate della poesia, delle arti figurative e della musica. Il fatto che l'imperatore Carlo VI, con la sua notoria passione per le storie allegoriche, abbia particolarmente apprezzato questa trama risulta quanto mai comprensibile, dato che a quel tempo la liberazione di Betulia veniva letta senza ombra di dubbio come un'allusione allo sventato assedio di Vienna da parte dei turchi del 1683; infine, il fatto che fosse una donna a rivestire i panni dell'eroe era in piena sintonia con la Pragmatica Sanzione promulgata dall'imperatore asburgico, che prevedeva tra l'altro la possibilità della successione al trono per linea femminile, alla quale si sarebbe appellata di lì a poco Maria Teresa. Il primo a musicare la *Betulia liberata* fu il compositore della corte viennese Georg Reutter *junior* nel 1734. Tra le oltre 30 versioni musicali accertate del libretto metastasiano ricordiamo quelle di Andrea Bernasconi (1738), Ignaz Holzbauer (1760), Florian Leopold Gassmann (1772) e dell'appena quindicenne Wolfgang Amadeus Mozart (1771).

La “Betulia liberata” di Jommelli

Le implicazioni politiche della trama di cui si è detto non ebbero tuttavia alcun ruolo nel momento in cui Niccolò Jommelli si accinse a musicare il libretto della *Betulia liberata*. Inoltre non è noto se vi sia stata una circostanza determinata all'origine della composizione, né si conoscono la data e il luogo della prima esecuzione. L'unica cosa certa è l'anno di composizione, il 1743, attestato tra l'altro da due edizioni a stampa del libretto pubblicate a Roma e a Genova in quell'anno, dalle quali si apprende inoltre che la composizione di Jommelli venne eseguita dagli oratoriani di San Filippo Neri. Negli anni successivi venne eseguita più volte nelle occasioni più disparate, fatto questo che certo non compensa la mancanza di informazioni sulla prima esecuzione, ma almeno lascia supporre un considerevole successo dell'opera. Nella versione di Jommelli compaiono solo quattro personaggi: la protagonista Giuditta (soprano), il principe di Betulia, Ozia (contralto), il principe degli Ammoniti, Achior (basso) e il capo del popolo, Carmi (tenore); ad essi si aggiunge il coro degli abitanti di Betulia. Mentre i ruoli di Cabri e Amital, previsti da Metastasio, sono soppressi e le loro

battute eliminate o affidate ad altri personaggi; inoltre sono stati effettuati anche altri tagli rispetto al testo originale. L'aria di Giuditta "Ah non più vi chiami al pianto" (n. 20) invece è stata aggiunta ex novo.

L'introduzione strumentale dell'oratorio (n. 1) segue lo schema base della Sinfonia in tre tempi, come quelle che precedono le contemporanee opere teatrali: un modello che di lì a poco sarà applicato alla sinfonia da concerto. Nel primo e nell'ultimo movimento Jommelli fa seguire allo scorrevole tema iniziale un motivo musicale che contrasta sia nel carattere che nella strumentazione: quasi a preannunciare il secondo tema della futura forma sonata. In questa introduzione risultano poi quanto mai evidenti sia la tecnica compositiva di Jommelli, spesso essenziale e consistente in sole due parti reali, che la sua predilezione per le ampie perorazioni finali.

L'aria d'entrata di Ozia, "D'ogni colpa la colpa maggiore" (n. 3), mostra quali difficoltà in fatto di agilità, sicurezza dell'intonazione e ampiezza di tessitura il compositore possa riservare alle voci soliste; in questa aria il principe di Betulia esorta il proprio popolo in modo assai passionale a non perdere la speranza nella salvezza. Altri tratti caratteristici della musica di Jommelli si incontrano nell'aria successiva, "Non hai cor" (n. 5): l'uso frequente di note puntate in levare e di altre micro figure ritmiche, oltre all'impiego di cromatismi nelle note di passaggio o di volta e alle numerose appoggiature e trilli, contribuiscono nel complesso a creare una trama musicale a tratti assai elaborata e complessa dal punto di vista ritmico e sonoro. Particolarmente espressiva è la successiva e commovente aria "Pietà, se irato sei" (n. 7), con cui Ozia e gli abitanti di Betulia supplicano Dio affinché abbia pietà di loro. Il brano viene ripetuto anche dopo la grande aria d'entrata di Giuditta, "Del pari infeconda" (n. 9), nella quale spiccano in particolare i contrasti dinamici e gli effetti di crescendo.

Nella seconda parte dell'oratorio meritano una menzione particolare i recitativi "Confuso io son" (n. 18) e "Sorgo, e tacita allor colà m'appresso" (n. 19). Il primo recitativo segna il ritorno di Giuditta, che inizia il suo racconto, nel corso del quale tre insoliti slittamenti armonici di terza (da mi maggiore a do maggiore, da re maggiore a si bemolle maggiore, da sol maggiore a mi bemolle maggiore) producono un angoscioso crescendo di tensione. Il culmine drammatico è però costituito dal successivo recitativo accompagnato, "Sorgo, e tacita", l'unico del genere in tutta la composizione. Giuditta narra qui come ha tagliato la testa di Oloferne e come ha fatto ritorno a Betulia portando con sé il macabro trofeo; gli archi dell'accompagnamento raffigurano le singole immagini del testo in maniera quanto mai plastica. Tra le arie spicca ancora "Te solo adoro" (n. 24), con cui Achior si converte al Dio di Israele. Attraverso lo stile fugato e il contrappunto obbligato, Jommelli sembra qui voler esprimere la

fiducia nel Dio eterno. Nel finale dell'oratorio (a partire dal n. 28) ritornano ancora una volta i due personaggi principali Giuditta e Ozia, che, circondati dal canto immutato del coro ("Lodi al gran Dio"), riassumono nuovamente l'accaduto – l'eroismo di una donna che ha saputo sconfiggere i nemici di Israele – in due brevi arie bipartite e nell'unico duetto dell'opera.



RAVENNA
FESTIVAL
2010

gli arti sti



Riccardo Muti

A Napoli, città in cui è nato, studia pianoforte con Vincenzo Vitale, diplomandosi con lode presso il Conservatorio di San Pietro a Majella. Al “Giuseppe Verdi” di Milano, in seguito, consegue il diploma in Composizione e Direzione d’orchestra sotto la guida di Bruno Bettinelli e Antonino Votto. Nel 1967 la prestigiosa giuria del Concorso “Cantelli” di Milano gli assegna all’unanimità il primo posto, portandolo all’attenzione di critica e pubblico.

L’anno seguente viene nominato Direttore Principale del Maggio Musicale Fiorentino, incarico che manterrà fino al 1980. Già nel 1971, però, Muti viene invitato da Herbert von Karajan sul podio del Festival di Salisburgo, inaugurando una felice consuetudine che lo porterà, quest’anno, a festeggiare i quarant’anni di sodalizio con la manifestazione austriaca. Gli anni Settanta lo vedono alla testa della Philharmonia Orchestra di Londra (1972-1982), dove succede a Otto Klemperer; quindi, tra il 1980 e il 1992, eredita da Eugène Ormandy l’incarico di Direttore Musicale della Philadelphia Orchestra.

Dal 1986 al 2005 è Direttore Musicale del Teatro alla Scala: prendono così forma progetti di respiro internazionale, come la proposta della trilogia Mozart-Da Ponte e la tetralogia wagneriana. Accanto ai titoli del grande repertorio trovano spazio e visibilità anche altri autori meno frequentati: pagine preziose del Settecento napoletano e opere di Gluck, Cherubini, Spontini, fino a Poulenc, con quella *Dialogues des Carmélites* che gli hanno valso il Premio “Abbiati” della critica. Il lungo periodo trascorso come direttore musicale dei complessi scaligeri culmina il 7 dicembre 2004 nella trionfale riapertura della Scala restaurata dove dirige l'*Europa riconosciuta* di Antonio Salieri.

Nel corso della sua straordinaria carriera Riccardo Muti dirige molte tra le più prestigiose orchestre del mondo: dai Berliner Philharmoniker alla Bayerischen Rundfunk, dalla New York Philharmonic all'Orchestre National de France alla Philharmonia di Londra e, naturalmente, i Wiener Philharmoniker, ai quali lo lega un rapporto assiduo e particolarmente significativo, e con i quali si esibisce al Festival di Salisburgo dal 1971.

Invitato sul podio in occasione del concerto celebrativo dei 150 anni della grande orchestra viennese, Muti ha ricevuto l'*Anello d'Oro*, onorificenza concessa dai Wiener in segno di speciale ammirazione e affetto. Nell'aprile del 2003 viene eccezionalmente promossa in Francia una “Journée Riccardo Muti”, attraverso l'emittente nazionale France Musique che per 14 ore ininterrotte trasmette musiche da lui dirette con tutte le orchestre che lo hanno avuto e lo hanno sul podio, mentre il 14 dicembre dello stesso anno dirige l'atteso concerto di riapertura del Teatro La Fenice di Venezia.

Nel 2004 fonda l'Orchestra Giovanile “Luigi Cherubini” formata da giovani musicisti selezionati da una commissione internazionale fra oltre 600 strumentisti provenienti da tutte le regioni italiane.

Invitato con l'Orchestra Cherubini dal Festival di Salisburgo, Riccardo Muti presenta per Pentecoste una selezione di opere rare della scuola napoletana del Settecento. Il progetto, iniziato nel 2007 con *Il Ritorno di Don Calandrino* di Cimarosa, proseguirà per cinque anni.

La vasta produzione discografica, già rilevante negli anni Settanta e oggi impreziosita dai molti premi ricevuti dalla critica specializzata, spazia dal repertorio sinfonico e operistico classico al Novecento.

Il suo impegno civile di artista è testimoniato dai concerti proposti nell'ambito del progetto “Le vie dell'Amicizia” di Ravenna Festival in alcuni luoghi “simbolo” della storia, sia antica che contemporanea: Sarajevo (1997 e 2009), Beirut (1998), Gerusalemme (1999), Mosca (2000), Erevan e Istanbul (2001), New York (2002), Il Cairo (2003), Damasco (2004), El Djem (2005), Meknès (2006), Roma (2007), con il Coro e

l'Orchestra Filarmonica della Scala, l'Orchestra e il Coro del Maggio Musicale Fiorentino e i "Musicians of Europe United", formazione costituita dalle prime parti delle più importanti orchestre europee.

Tra gli innumerevoli riconoscimenti conseguiti da Riccardo Muti nel corso della sua carriera si segnalano: il titolo di Cavaliere di Gran Croce della Repubblica Italiana e la Grande Medaglia d'oro della Città di Milano; la Verdienstkreuz della Repubblica Federale Tedesca; la Legione d'Onore in Francia e il titolo di Cavaliere dell'Impero Britannico conferitogli dalla Regina Elisabetta II. Il Mozarteum di Salisburgo gli ha assegnato la Medaglia d'argento per l'impegno sul versante mozartiano; la Wiener Hofmusikkapelle e la Wiener Staatsoper lo hanno eletto Membro Onorario; il presidente russo Vladimir Putin gli ha attribuito l'Ordine dell'Amicizia, mentre lo stato d'Israele lo ha onorato con il premio "Wolf" per le arti. Moltissime università italiane e straniere gli hanno conferito la Laurea Honoris Causa. Chiamato a dirigere il concerto che ha inaugurato le celebrazioni per i 250 anni dalla nascita di Mozart al Grosses Festspielhaus di Salisburgo, Riccardo Muti ha rinsaldato i legami e le affinità ideali con i complessi dei Wiener Philharmoniker.

Nel maggio 2008 viene nominato Direttore Musicale della Chicago Symphony Orchestra, carica che assumerà nel prossimo settembre. Nella stessa stagione avrà inizio il suo mandato di direttore dell'Opera di Roma.

www.riccardomuti.com



Laura Polverelli

Vincitrice di numerosi e importanti concorsi nazionali e internazionali è regolarmente ospite delle maggiori istituzioni musicali in tutto il mondo, tra cui i teatri d'opera di Milano, Venezia, Napoli, Monaco, Amburgo, Madrid, Parigi, Bruxelles e Seattle, il Rossini Opera Festival di Pesaro, il Maggio Musicale Fiorentino, il Glyndebourne Festival e le Festwochen Alter Musik di Innsbruck. Di rilievo le sue interpretazioni in ruoli rossiniani e mozartiani quali Rosina, Angelina e Isabella, Dorabella (che ha cantato sotto la direzione, tra gli altri, di Claudio Abbado), Cherubino, Zerlina e Idamante. Il mezzosoprano Polverelli si distingue inoltre come interprete del repertorio lirico barocco che ha affrontato con specialisti quali Christophe Rousset, René Jacobs, Andrea Marcon, Rinaldo Alessandrini, Ivor Bolton, Fabio Biondi e Ottavio Dantone. Al Teatro alla Scala di Milano è stata Puck in *Oberon* di Weber e Fenena, nel *Nabucco* per la direzione di Riccardo Muti, Ascanio in *Les Troyens* di Berlioz con Colin Davis, Zaida ne *Il turco in Italia* diretto da Riccardo Chailly, Rosina e, nel 2009, Idamante nell'*Idomeneo* sotto la guida di Myung-Whun Chung.

Ospite al Rossini Opera Festival si è esibita nel ruolo della protagonista in *Isabella* di Azio Corghi, poi come Isaura (*Tancredi*), Madama La Rose (*La gazetta*) e nel 2009 Isolier ne *Le Comte Ory*. Al Maggio Musicale Fiorentino ha interpretato Meg in *Falstaff* diretta da Zubin Mehta.

Recentemente ha debuttato nei ruoli di Giovanna Seymour (*Anna Bolena*) a Verona, Elisabetta (*Maria Stuarda*) allo Sferisterio Opera Festival di Macerata, Sesto (*La clemenza di Tito*) allo Stresa Festival, Edwige (*Guglielmo Tell*) sotto la direzione di Antonio Pappano all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma, Sara (*Roberto Devereux*), Adalgisa (*Norma*) a Trieste e, nello scorso gennaio, Romeo in *I Capuleti e i Montecchi* a Liegi. Nel repertorio francese è stata Dulcinée nel *Don Quichotte* di Massenet, Charlotte (*Werther*) e Carmen. Nei prossimi mesi debutterà nel ruolo di Maffio Orsini in *Lucrezia Borgia* di Donizetti alla Wiener Staatsoper.

L'ampio repertorio di Laura Polverelli trova riscontro anche nella sua attività concertistica e nella sua discografia che, oltre a numerose registrazioni integrali di opere, comprende anche cd di cantate e mottetti di Vivaldi.



Terry Wey

Nato a Berna (Svizzera) nel 1985, ha studiato canto presso i Wiener Sängerknaben, quindi con Kurt Equiluz e Christine Schwarz. Vincitore di numerosi concorsi, il giovane controttenore si è affermato rapidamente nella scena concertistica e lirica internazionale. Con direttori quali William Christie, Thomas Hengelbrock, Marc Minkowski e Michael Hofstetter si è esibito nelle maggiori sale da concerto e per i più importanti festival, fra cui il Musikverein di Vienna, il Barbican Centre di Londra, il Festspielhaus Baden-Baden, il Lincoln Center di New York, il Lucerne Festival e il Festival Styriarte a Graz.

Nell'ambito operistico vanta un ampio repertorio: da *Sant'Alessio* di Stefano Landi, opere di Monteverdi, Legrenzi, Vivaldi e Händel sino al ruolo di Oberon in *A Midsummer Night's Dream* di Britten. Si è esibito tra l'altro all'Opernhaus Bonn, alla Staatsoper Stuttgart, al Teatro Real di Madrid, al Grand Théâtre de Luxembourg, al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi, agli Schwetzingen Festspiele, agli Händel-Festspiele di Halle e ai Bregenzer Festspiele. Nel febbraio del 2009 ha rivestito il ruolo di Arsace in *Partenope* di Händel al Theater an der Wien sotto la direzione di Christophe Rousset e al fianco di Christine Schäfer. Nell'estate dello stesso anno ha partecipato al Young Singers Project del Festival di Salisburgo, alla cui inaugurazione ha eseguito un'aria dalla *Theodora* di Händel diretto da Ivor Bolton. Nell'ultima stagione si è esibito tra l'altro nel progetto händeliano *Anaesthesia* a Berlino, Hannover, Halle, Lussemburgo e Bregenz; e più recentemente ha cantato all'Opernhaus Bonn nella prima assoluta di *Buch Asche* di Klaus Lang.

È fondatore dell'ensemble vocale Cinquecento, con il quale si dedica alla musica del Rinascimento e con cui ha già inciso tre cd. La sua discografia comprende inoltre opere di Albinoni e Conti nonché la Messa in si minore di Bach sotto la direzione di Marc Minkowski.



Dmitry Korchak

Ha studiato presso il Collegio corale Sveshnikov e presso l'Accademia corale di Mosca sotto la guida degli insegnanti Viktor Popov (direzione corale) e Dmitry Vdovin e, nel 2004, ha vinto il primo premio al Concorso Francisco Viñas e due premi al Concorso Operalia di Plácido Domingo. Interpretando ruoli come Tamino e Ferrando, Almaviva e Giannetto (*La gazza ladra*), Elvino (*La sonnambula*), Nemorino (*L'elisir d'amore*), Fenton (*Falstaff*), Lensky (*Evgenij Onegin*) e Werther, Dmitry Korchak, si è esibito nei maggiori teatri d'opera europei e in importanti festival, tra cui Wiener Staatsoper, Théâtre de la Monnaie di Bruxelles, Teatro San Carlo di Napoli, Teatro dell'Opera di Roma, Opéra Bastille di Parigi, Opernhaus di Zurigo, Staatsoper di Berlino, Royal Opera House, Covent Garden, e Rossini Opera Festival di Pesaro. Alla Scala di Milano ha interpretato Camille de Rosillon (*Die lustige Witwe*) e il Conte di Libenskopf (*Il viaggio a Reims*). Al Carnegie Hall ha rivestito il ruolo del titolo in *Dom Sébastien* di Rossini al fianco di Vesselina Kasarova, ed Elvino in *La sonnambula*; alla Semperoper di Dresda è stato Fernand in esecuzioni in forma di concerto de *La Favorite* di Donizetti.

Nel 2009 Dmitry Korchak ha debuttato al Festival di Pentecoste di Salisburgo nel ruolo principale del *Demofonte* di Jommelli sotto la direzione di Riccardo Muti ed è stato in tournée con questa produzione anche all'Opéra Bastille. Nello

stesso anno ha cantato Nadir in *Les Pêcheurs de perles* a Santiago del Cile. Gli impegni della scorsa stagione lo hanno visto tra l'altro come Nemorino alla Nederlandse Opera e alla Bayerische Staatsoper, come Almaviva alla Los Angeles Opera, come Endimione ne *L'arbore di Diana* di Martín y Soler al Teatro Real di Madrid e come Fernand (*La Favorite*) a Lima.

Ha collaborato con direttori d'orchestra quali Riccardo Muti, Lorin Maazel, Riccardo Chailly, Zubin Mehta, Vladimir Fedoseyev e Bruno Campanella. Si esibisce inoltre nel repertorio concertistico.



Vito Priante

Nato a Napoli nel 1979, ha studiato canto con Claude Thiolas ed ha conseguito una laurea in letteratura tedesca e francese nella sua città natale. Dal suo debutto ne *La serva padrona* di Pergolesi al Teatro Goldoni di Firenze nel 2002, è stato regolarmente ospite dei più importanti teatri d'opera e sale da concerto italiani ed europei. Per le sue interpretazioni l'Associazione Nazionale Critici Musicali gli ha assegnato nel 2009 il prestigioso Premio Abbiati. La sua attività artistica è incentrata sul repertorio barocco e belcantistico. Si è esibito, tra l'altro, al Teatro alla Scala di Milano (*Rinaldo*, *Le nozze di Figaro* e *Il dissoluto assolto* di Azio Corghi), al Teatro La Fenice di Venezia (*Il matrimonio segreto*, *Die Zauberflöte*) e al Teatro Carlo Felice di Genova (*Don Giovanni*, *Orlando furioso*, *Die Zauberflöte*). Nella stagione 2006/07 ha interpretato al Teatro São Carlos di Lisbona il ruolo del titolo di *Motezuma* di Vivaldi diretto da Alan Curtis. Nel 2007 ha debuttato al Festival di Salisburgo nel ruolo di Idreno in *Armida* di Haydn diretto di Ivor Bolton. Nell'anno successivo al Teatro alla Scala nel ruolo principale de *Il prigioniero* di Dallapiccola sotto la direzione di Daniel Harding (regia di Peter Stein). Alla Bayerische Staatsoper di Monaco nel ruolo di Leone in *Tamerlano* di Händel; è stato il Figaro di Mozart al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi e Malatesta (*Don Pasquale*) al San Carlo di Napoli. L'ultima stagione lo ha portato come Leporello (*Don Giovanni*) all'Opéra de Lyon e come Leone (*Tamerlano*) alla Royal Opera House, Covent Garden.

In ambito concertistico Vito Priante si è esibito, tra l'altro, nell'*Harmonie-Messe* di Haydn per la direzione di Riccardo Muti al Musikverein di Vienna; nel *Canticum Sacrum ad Honorem Sancti Marci Nominis* di Stravinskij alla Biennale di Venezia e nello *Stabat mater* di Haydn al Festival di Salisburgo.



Walter Zeh

È nato a Vienna dove ha studiato presso il Conservatorio e la Hochschule für Musik. Nel 1970 è stato ingaggiato alla Wiener Staatsoper, con la quale ha collaborato per 32 anni. Nel contempo, si è esibito in tournée come cantante solista presso numerosi teatri d'opera e festival di prestigio, tra cui: la Bayerische Staatsoper di Monaco, la Deutsche Oper Berlin, il Teatro alla Scala di Milano, il Gran Teatre del Liceu di Barcellona, l'Opéra Bastille e il Palais Garnier di Parigi, il Festival di Salisburgo, il Festival di Pasqua di Salisburgo e in Giappone. Anche come cantante di Lieder e da concerto si è dedicato a un'intensa attività sia in patria che all'estero. Per le sue incisioni discografiche ha collaborato con i più importanti direttori d'orchestra.

Walter Zeh esercita da anni l'attività di maestro di canto e istruttore linguistico in produzioni liriche, tra l'altro, all'Opéra Bastille, al Festival di Salisburgo e al Festival di Pasqua. Come direttore di coro *free lance* collabora già dal 2002 in produzioni per il Festspielhaus Baden-Baden, il Théâtre des Champs-Élysées di Parigi, la RuhrTriennale, il Musikfest Bremen, la Konzerthaus Dortmund e il Lucerne Festival.

Nel 2002 Walter Zeh ha fondato il Philharmonia Chor Wien.



Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

Fondata da Riccardo Muti nel 2004, l'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini ha assunto il nome di uno dei massimi compositori italiani di tutti i tempi attivo in ambito europeo per sottolineare, insieme ad una forte identità nazionale, la propria inclinazione ad una visione europea della musica e della cultura.

L'Orchestra, che si pone come strumento privilegiato di congiunzione tra il mondo accademico e l'attività professionale, divide la propria sede tra la città di Piacenza e il Ravenna Festival, dove ogni anno si rinnova l'intensa esperienza della residenza estiva.

La Cherubini è formata da giovani strumentisti, tutti sotto i trent'anni e provenienti da ogni regione italiana, selezionati attraverso centinaia di audizioni da una commissione costituita dalle prime parti di prestigiose orchestre europee e presieduta dallo stesso Muti. Secondo uno spirito che imprime all'orchestra la dinamicità di un continuo rinnovamento, i musicisti restano in orchestra per un solo triennio, terminato il quale molti di loro hanno l'opportunità di trovare una propria collocazione nelle migliori orchestre. "Dopo un'esperienza improntata alla gioia dell'imparare e scevra dai vizi della routine e della competitività – sottolinea Riccardo Muti – questi ragazzi porteranno con sé, eticamente e artisticamente, un modo nuovo di essere musicisti".

In questi anni l'orchestra, sotto la direzione di Riccardo Muti, si è cimentata con un repertorio che spazia dal barocco al Novecento alternando ai concerti in moltissime città italiane,

importanti tournée in Europa nel corso delle quali è stata protagonista, tra gli altri, nei teatri di Vienna, Parigi, Mosca, Salisburgo, Colonia e San Pietroburgo.

All'intensa attività con il suo fondatore la Cherubini ha affiancato moltissime collaborazioni con artisti quali Claudio Abbado, John Axelrod, Gérard Depardieu, Kevin Farrell, Patrick Fournillier, Herbie Hancock, Leonidas Kavakos, Lang Lang, Alexander Lonquich, Wayne Marshall, Kurt Masur, Krzysztof Penderecki, Giovanni Sollima, Yuri Temirkanov e Alexander Toradze.

Il debutto a Salisburgo, al Festival di Pentecoste, con *Il ritorno di Don Calandrino* di Cimarosa, ha segnato nel 2007 la prima tappa di un progetto quinquennale che la prestigiosa rassegna austriaca, in coproduzione con Ravenna Festival, ha avviato con Riccardo Muti per la riscoperta e la valorizzazione del patrimonio musicale del Settecento napoletano e di cui la Cherubini è protagonista in qualità di orchestra *in residence*.

Alla trionfale accoglienza del pubblico viennese nella Sala d'Oro del Musikverein, ha fatto seguito, nel 2008, l'assegnazione alla Cherubini del prestigioso Premio Abbiati quale miglior iniziativa musicale per "i notevoli risultati che ne hanno fatto un organico di eccellenza riconosciuto in Italia e all'estero".

violini primi

Samuele Galeano**
Violetta Mesoraca
Stefano Gullo
Camilla Mazzanti
Alessandro Cosentino
Francesca Palmisano
Roberta Mazzotta
Clarice Binet
Stella Cattaneo
Vincenzo Picone
Roberto Terranova
Antonella D'Andrea

violini secondi

Roberto Piga*
Cosimo Paoli
Andrea Vassalle
Carlotta Ottonello
Giacomo Vai
Federica Fersini
Valentina Marra
David Scaroni
Valentino Marongiu
Alessandro Ceravolo

viola

Flavia Giordanengo*
Clara Garcia Barrientos
Enrico Luzi
Claudia Brancaccio
Davide Bravo
Chiara Murzi
Krisztina Hajduk Vojnity
Marco Scicli

violoncelli

Wiktór Jasman*
Matteo Parisi
Emilio Pisedda
Paolo Bonomini
Angelo Zupi Castagno
Luigi Gatti

contrabbassi

Amin Zarrinchang*
Laura Imparini
Walter Roccaro
Marius Cojocariu

oboi

Angelo Principessa*
Gianluca Tassinari

corni

Simona Carrara*
Simone Ciro Cinque

ispettore d'orchestra

Leandro Nannini

** Spalla

* Prime Parti

La gestione dell'Orchestra è affidata alla Fondazione Cherubini costituita dalle municipalità di Piacenza e Ravenna e dalle Fondazioni Toscanini e Ravenna Manifestazioni.

L'attività dell'orchestra è resa possibile grazie al sostegno del Ministero per i Beni e le Attività Culturali con il contributo di ARCUS "Arte Cultura Spettacolo", Camera di Commercio di Piacenza, Fondazione di Piacenza e Vigevano, Confindustria Piacenza e dell'Associazione "Amici dell'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini".

Philharmonia Chor Wien

È stato fondato nel 2002 per iniziativa di Gerard Mortier e inizialmente, a seconda della produzione, prendeva il nome di Coro della RuhrTriennale o Festspielchor Baden-Baden. Dal 2006 il coro si esibisce come istituzione autonoma col nome di Philharmonia Chor Wien. Sotto la direzione, tra gli altri, di Claudio Abbado, Marc Minkowski, Kent Nagano, è stato invitato a produzioni liriche al Musikfest Bremen (*L'Arlésienne*), a Reggio Emilia e Ferrara (*Die Zauberflöte*), a Baden-Baden (*Parsifal*, *Die Zauberflöte*, *Tannhäuser*) e alla RuhrTriennale (*Don Giovanni*, *Die Zauberflöte*). Nell'aprile del 2008 il coro ha partecipato alla tournée in Giappone del Festival di Salisburgo esibendosi ne *Le nozze di Figaro* sui palcoscenici di Nagoya, Osaka e Tokyo.

Sotto la direzione di Christian Thielemann, nel gennaio del 2009 il Philharmonia Chor Wien ha collaborato ad una produzione di *Der Rosenkavalier* al Festspielhaus Baden-Baden, che è stata ripresa in forma di concerto a Parigi e a Monaco. A Pentecoste del 2009 il coro è stato ospite del Festival di Baden-Baden nella nuova messinscena di Robert Wilson di *Der Freischütz* diretto da Thomas Hengelbrock, una produzione ripresa, nell'agosto dello stesso anno, in forma di concerto al Festival di Lucerna. Sempre presso il Festspielhaus Baden-Baden, nel gennaio del 2010 il coro ha collaborato con Christian Thielemann in occasione di una produzione dell'*Elektra* di Strauss.

Oltre alle sue esibizioni operistiche, il Philharmonia Chor Wien svolge un'intensa attività concertistica. Per Capodanno e il Nuovo anno 2006-2007 ha cantato a Bochum i *Chichester Psalms* di Bernstein e brani da *Porgy and Bess* con i Bochumer Symphoniker sotto la direzione di Steven Sloane. In occasione della RuhrTriennale nell'autunno del 2007 il coro ha dato prova della sua versatilità collaborando sia nello spettacolo teatrale *Courasche oder Gott lass nach* di Wilhelm Genazino nella Gebläsehalle di Duisburg che nell'opera *Unter Eis* di Jörn Arnecke e Falk Richter nella Jahrhunderthalle di Bochum. Il Philharmonia Chor Wien è diretto dal suo fondatore Walter Zeh.

soprani

Monika Graessler
Claudia Haberl
Irene Hofmann
Christiane Jank
Antoanetta Kostadinova
Ingeborg Piffel
Zsuzsanna Pszilosz
Barbara Sommerbauer
Marina Spielmann
Annika Veith
Nozomi Yoshizawa

contralti

Elisabeth Breuer
Johanna Graupe
Annamaria Karpati
Martina König
Olena Nechay
Beate Maria Pomberger
Barbara Ramser
Kanako Shimada

tenori

Alexander Apostolov
Werner Dubowy
Norman Elsässer
Wolfgang Hampel
Manfred Hanakam
Kurt Kempf
Patrick Maria Kühn
Mario Labastida

bassi

Akos Banlaky
Kiril Chobanov
Boris Lichtenberger
Christian Lusser
Andreas Maurer
Benoit Pitre
Dominik Rieger
Max Sahliger
Michael Schwendinger



RAVENNA
FESTIVAL
2010

luo ghi del festi val

Basilica di Sant'Apollinare in Classe

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

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

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

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

Nonostante le varie modifiche succedutesi durante i secoli, la basilica conserva la spazialità dell'edificio originario, con la sua

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

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

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

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

inscindibilmente alla glorificazione di Cristo il destino ultimo della stessa Chiesa locale, attraverso la mediazione e l'intercessione del suo pastore Apollinare.

In basso, nella zona compresa fra le cinque finestre, sono raffigurati entro nicchie ieratiche conchigliate, con tende aperte sullo sfondo, quattro successori di Apollinare, i vescovi Ecclesio, Severo, Orso e Ursicino. I due riquadri alle estremità laterali costituiscono due aggiunte posteriori, databili agli ultimi decenni del VII secolo. Entrambi presentano un ricco coronamento architettonico ad arco, dalla vivacissima cromia, con aquile sopra pilastri laterali. La scena a sinistra, in larghissima parte frutto di integrazioni medioevali e moderne, rappresenta una scena ufficiale, con tutta probabilità il conferimento imperiale dell'autocefalia alla chiesa ravennate (Siracusa, 1 marzo 666). I due personaggi nimbatì al centro sono forse da identificare nell'imperatore Costante II, dalla veste purpurea, e nell'Arcivescovo Mauro, presule di Ravenna all'epoca; i personaggi sulla sinistra corrispondono ai figli di Costante Costantino IV Pogonato, Eraclio e Tiberio, mentre sulla destra, accompagnato da rappresentanti del clero, a ricevere il rotolo con i privilegi dalle mani dell'imperatore, è Reparato, vicario, e in seguito successore, di Mauro, affiancato da altri rappresentanti del clero. La scena sul lato opposto, anch'essa ampiamente restaurata, condensa con schematica rigidità attorno ad un unico altare tre immagini di sacrificio, prefiguranti il rito eucaristico, già presenti nel presbiterio di S. Vitale: sulla sinistra Abele, in vesti pastorali, offre un agnello (Gn 4, 3-4), al centro Melchisedec, in abiti sacerdotali offre pane e vino (Gn 14, 18-20), mentre a destra Abramo conduce il figlio Isacco per immolarlo, fermato dall'intervento di Dio, la cui mano, sul lato opposto, emerge dalle nuvole (Gn 22, 1-18).

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

La chiesa conserva una ricchissima serie di sarcofagi marmorei, in buona parte destinati ai vescovi della chiesa locale, che testimoniano l'intera evoluzione della scultura ravennate fra tardoantico ed alto medioevo. In fondo alla navata destra è collocato un sarcofago parzialmente incompiuto, databile entro la metà del V secolo, ma reimpiegato alla fine del VII secolo per il vescovo Teodoro; esso presenta

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

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

un ringraziamento al Festival di Pentecoste
di Salisburgo, a Walter Dobner e Wolfgang Hochstein,
autori dei saggi, per averne concesso la pubblicazione

programma di sala a cura di
Susanna Venturi

coordinamento editoriale e grafica
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

stampato su carta naturale
priva di cloro elementare
e di sbiancanti ottici

stampa
Grafiche Morandi, Fusignano