

Venerdì 16 settembre, Modena, Chiesa di S. Agostino, ore 21

ANTONIO VIVALDI: PERCEZIONE E INVENZIONE

Orchestra barocca L'ARTE DELL'ARCO
Federico Guglielmo *violino e direzione*

Marcello Gatti – *flauto traversiere barocco*

In collaborazione con



violino e direzione
Federico Guglielmo

flauto traversiere barocco
Marcello Gatti

violini I
Giovanni Guglielmo (altro violino solo), Elisa Imbalzano,

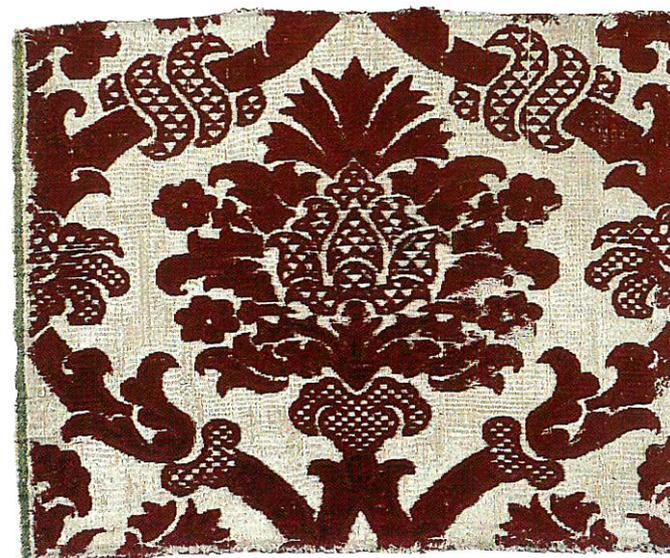
violini II
Carlo Lazari, Silvia Rinaldi, Elisa Imbalzano, Laura Scipioni

viola
Massimo Piva

violoncello
Francesco Montaruli

violone
Massimiliano Mauthe

cembalo
Nicola Reniero



Manifattura toscana, *Velluto cesellato*, seconda metà sec. XVI
Modena, Museo Civico d'Arte

Concerto in Mi maggiore per violino, archi e basso "La Primavera" RV269, Op. VIII n. 1
Allegro – Largo – Allegro

Concerto in Fa maggiore per flauto traverso, archi e basso "La Tempesta di mare" RV433, Op. X n. 1
Allegro – Largo – Presto

Concerto in La maggiore "per violino principale et altro violino per eco in lontano" RV 552
Allegro – Larghetto – Allegro

Concerto in sol minore per flauto traverso, archi e basso "La Notte" RV 439, Op. X n. 2
Largo – Fantasmì (Presto – Largo) – Presto – Il sonno (Largo) – Allegro

Sinfonia in Si minore "Al S. Sepolcro" RV 169
Adagio molto – Allegro, ma poco

Concerto in La maggiore per violino, archi e basso "Il Rosignolo" RV 335
Allegro – Largo – Allegro

Concerto in Si Bem maggiore per archi e basso "Conca" RV 163
Allegro molto moderato – Andante molto – Allegro

Concerto in Re maggiore per flauto traverso, archi e basso "Il Gardellino" RV428, Op. X n. 3
Allegro – Largo – Allegro

PERCEZIONE E INVENZIONE
Antonio Vivaldi nei suoi concerti "a programma" filtra immagini, situazioni, sensazioni fondendole in un'unica azione musicale. Compositore eccezionale nel panorama settecentesco, si libera delle forme schematiche tardo barocche per

ricreare una stagione dell'anno, uno scenario naturale, un elemento spaziale, uno stato notturno, delle voci zoomorfe, un corteo sacro... un vero teatro nella Natura. Ad una lettura veloce o superficiale questa silloge di Concerti e Sinfonie potrebbe risultare poco più che una successione di

alcuni tra i più noti e celebrati "successi" del Prete Rosso nel genere strumentale. Ed in effetti non è un caso se proprio questi brani sono divenuti nel tempo veri e propri emblemi dello stile vivaldiano. Probabilmente - come spesso accade per le composizioni musicali più note al grande pubblico - la scelta di un titolo pregnante e suggestivo è stata decisiva per la "consacrazione" di questi concerti. Si può tuttavia star certi che, anche privati del loro significato squisitamente "extramusicale", essi non avrebbero perso nulla del loro fascino. Si tratta infatti di composizioni che, pur concise nell'esposizione e talvolta stringate nelle dimensioni, risultano sempre straordinariamente evocative e capaci di sorprendere, per giunta mai essendo ripetitive o tantomeno sovrabbondanti. E' quindi chiaro quanto la chiave dei *sensi* sia quella ideale per suggerire e stimolare diverse possibilità di lettura per queste opere. Dallo sfrenato, e quasi sensualmente rievocato risveglio della "Primavera", per poi passare alla fragilità della condizione umana esposta alle intemperie della natura nella "Tempesta di mare" (non solo quindi onde marine accompagnate ed evidenziate dalle dinamiche orchestrali ...) il tema dei sensi si svela, o si nasconde di volta in volta dietro ogni singolo pentagramma. È nei fin troppo evidenti e facili richiami della "Notte" veneziana ora raggelante e paurosa, ora ebbra ed irrefrenabile. È nei lontani suoni che propiziavano le precipitazioni atmosferiche della antica "Conca" (una conchiglia marina verosimilmente trasformata in rudimentale strumento musicale con un bocchino di stagno ammirata da Vivaldi durante il suo viaggio in Boemia) e poi ancora nella natura gioiosa e solare de "Il Gardellino" - affidato alle nobili cure del flauto traverso - e del suo rivale "Rosignolo" (ma poteva anche con disinvoltura editoriale trattarsi di un Cucù, come riportato in una coeva stampa inglese ...) in cui invece il ruolo di narratore della rappresentazione è affidato al più effervescente violino. Il Concerto

"per eco in lontano" è invece probabilmente (nonostante, o proprio attraverso l'esteso utilizzo degli effetti d'eco) un sorprendente concerto "di bravura" per 2 violinisti, pensato per le Figlie della Pietà ed eseguito in occasione del festeggiamento musicale per Federico Cristiano di Sassonia in visita alla Pietà il 21 marzo 1740. Prima la "sfida" si palesa con richiami lontani, in cui il violino "in eco" (probabilmente nascosto all'uditorio) riprendeva gli assoli del "principale" per poi svisarli e modificarli e poi, nel Larghetto centrale l'interazione addirittura diviene complicità, in un dialogo serrato, sia pure a distanza.

Federico Guglielmo

ENSEMBLE L'ARTE DELL'ARCO

(su strumenti d'epoca)

L'ensemble L'Arte dell'Arco è stato fondato nel 1994 su iniziativa di Federico e Giovanni Guglielmo che, in qualità di primo violino, si alternano come concertatori. Il suo principale obiettivo è quello di presentare sotto una nuova luce la musica barocca italiana, con una particolare attenzione ai compositori della Repubblica Serenissima di Venezia. Sin dalle prime apparizioni discografiche con Dynamic/Musica Antica L'Arte dell'Arco ha ricevuto i più importanti riconoscimenti, dal Premio Internazionale del Disco Antonio Vivaldi di Venezia alle segnalazioni di riviste specializzate quali Repertoire, Diapason, Gramophone, Fanfare, Fono Forum, Cd Classica ed Amadeus. Dal 1997 L'Arte dell'Arco incide anche per Deutsche Harmonia Mundi/BMG Classics. Per la registrazione di alcuni programmi l'ensemble ha invitato Christopher Hogwood - attualmente suo Primo Direttore Ospite - come concertatore e continuista. I progetti futuri includono concerti e registrazioni con artisti quali Michala Petri, Hidemi Suzuki, Emma Kirkby, Vivica Genaux, Gemma Bertagnolli, Christopher Hogwood, Anthony Pay e Bob van Asperen. In questa stagione L'Arte dell'Arco presenta anche numerose nuove

incisioni con CPO (Vivaldi, Concerti per Anna Maria; Handel, Musica sull'Acqua e Musica per i Reali Fuochi d'Artificio; Vivaldi, La Stravaganza e Concerti per strumenti a pizzico), Dynamic (Tartini, Concertos vol.13 e 14) ed un progetto su Veracini per Amadeus.

FEDERICO GUGLIELMO

Nato a Padova nel 1968 Federico Guglielmo ha iniziato lo studio del violino con il padre e si è diplomato al Conservatorio B. Marcello di Venezia. Poi si è perfezionato con Salvatore Accardo, Vladimir Spivakov, Isaac Stern, il Beaux Arts Trio, il Trio di Trieste, i quartetti: Amadeus, Italiano e La Salle e Gianluigi Gelmetti. Incoraggiato da Christopher Hogwood, si è presto dedicato allo studio della prassi esecutiva ed all'esecuzione su strumenti barocchi e classici. Ha vinto numerosi premi in concorsi in Europa e Nord America ottenendo riconoscimenti. E' presente nelle maggiori sale e festival di Italia e di tutto il mondo, Musikverein di Vienna, Wigmore Hall a Londra, Società del Quartetto di Milano, Accademia Santa Cecilia a Roma, Auditorio Nacional di Madrid, Herkuleesaal a Monaco di Baviera, Isaac Stern Auditorium alla Carnegie Hall di New York, Suntory, Hall, Opera City e Bunka Kaikan a Tokyo, Izumi e Symphony Hall ad Osaka, Teatro Colon di Buenos Aires. Ha diretto (esibendosi anche quale solista) orchestre quali The Academy of Ancient Music a Londra, The Handel & Haydn Society a Boston, la Tokyo Chamber Orchestra, l'Orchestra di Padova e del Veneto, l'Orchestra da Camera di Mantova e l'Orchestra Filarmonica di Gran Canaria. Nel 1994 ha fondato L'Arte dell'Arco. Ha registrato più di novanta cd per Deutsche Harmonia Mundi, BMG Classics, Chandos, ASV, CPO, Stradivarius, Pavane, Denon Nippon Columbia, Altus, Velut Luna, Musicaimmagine, Tactus e Dynamic, ottenendo riconoscimenti fra cui il Premio Internazionale del Disco A. Vivaldi di Venezia. Federico Guglielmo è attualmente titolare di musica d'insieme per archi al

Conservatorio U. Giordano di Foggia e tiene vari corsi in tutta l'Italia. Suona frequentemente su un violino di A. Stradivari gentilmente concesso da una collezione privata e su un violino barocco di B. Calcanius (Genova, 1710).

MARCELLO GATTI

Si è diplomato in flauto traverso presso il Conservatorio "F.Morlacchi" di Perugia nel 1986, cominciando giovanissimo ad interessarsi al flauto traversiere e alla musica antica. Tra il 1991 e il 1998 ha studiato con Barthold Kuijken presso il Conservatorio Reale dell'Aia (Olanda), dove ha ottenuto il diploma di solista con menzione speciale. Svolge da anni una intensa attività concertistica in tutta Europa, America, Giappone, Australia e Medio Oriente presso le più prestigiose istituzioni musicali. Viene regolarmente invitato a suonare con alcune delle più rinomate formazioni europee specializzate in musica antica tra cui Cantus Coelln, Zefiro, Le Concert de Nations, Armonico Tributo, Das Kleine Konzert, Ensemble Elyma, Amsterdam Baroque Orchestra, Attaignant Consort, Piccolo Concerto Wien, Concerto Köln spaziando dal repertorio rinascimentale a quello barocco e classico. Collabora regolarmente con la Cappella della Pietà de' Turchini, l'Ensemble Aurora, l'Accademia Bizantina, l'Academia Montis Regalis. Ha fondato La Corte Ideale per affrontare il repertorio solistico. Ha svolto numerose registrazioni discografiche in ambiti solistici, cameristici e orchestrali (Arcana, Symphonia, Harmonia Mundi, Deutsche Grammophon, Aeolus, Ambrosie, Opus 111, Erato, Tactus, Chandos, Dynamic, Bongiovanni, Agorà) che hanno riscosso sempre ampi consensi e apprezzamenti dalla critica e dal pubblico. Si dedica con entusiasmo all'insegnamento presso istituzioni specializzate nella didattica degli strumenti antichi quali il Conservatorio di Vicenza, l'Accademia Internazionale della Musica di Milano, Corsi di Musica Antica di Urbino, Centro di Musica Antica Pietà de' Turchini di Napoli.

VARIAZIONI GOLDBERG

BWV 988

Fabio Bonizzoni *clavicembalo*

ARIA

Variatio 1

Variatio 2

Variatio 3 - Canone all'Unisono

Variatio 4

Variatio 5

Variatio 6 - Canone alla Seconda

Variatio 7 - Al tempo di Giga

Variatio 8

Variatio 9 - Canone alla Terza

Variatio 10 - Fughetta

Variatio 11

Variatio 12 - Canone alla Quarta

Variatio 13

Variatio 14

Variatio 15 - Canone alla Quinta

Variatio 16 - Ouverture

Variatio 17

Variatio 18 - Canone alla Sexta

Variatio 19

Variatio 20

Variatio 21 - Canone alla Settima

Variatio 22 - alla breve

Variatio 23

Variatio 24 - Canone all'Ottava

Variatio 25 - Adagio

Variatio 26

Variatio 27 - Canone alla Nona

Variatio 28

Variatio 29

Variatio 30 - Quodlibet

ARIA DA CAPO



Manifattura italiana, *Velluto broccato*, fine sec. XV - inizio sec. XVI
Modena, Museo Civico d'Arte

LE VARIAZIONI GOLDBERG DI FABIO BONIZZONI

Rari sono i casi nella storia della musica in cui si stabilisce un'identità così profonda tra la musica e l'interpretazione. Parliamo praticamente con la stessa frequenza e disinvoltura tanto delle *Goldberg* di Gould, di Hantai o di Tureck quanto delle *Goldberg* di Bach. Come se le due dimensioni fossero situate su piani equivalenti. È curioso, ma non è un caso. Nelle ultime opere di Bach, ogni interprete è anche un po' architetto. A prima vista, ciò può sembrare un paradosso, poiché si tratta di parti costruite

secondo principi strutturali rigorosi quanto cristallini. Si può immaginare che il contributo dell'interprete, in questo senso, dovrebbe essere secondario. Ma non è così. Nell'*Offerta Musicale* e nell'*Arte della Fuga*, s'impone con evidenza un criterio personale per la scelta della strumentazione poiché non è indicata nella partitura. Ma anche l'ordine delle parti a volte offre margini per scelte enigmatiche. Le *Variazioni Goldberg* non sembrerebbero porre problemi: tutto è scritto ed ordinato in modo chiaro e inoppugnabile. Ma ciò non impedisce di far sorgere dei dubbi: è

necessario interpretare tutti i ritornelli? Alcuni interpreti decidono per esempio di omettere quelli della variazione 25, al fine di evitare che la durata di questo pezzo sia molto più lunga delle altre (ma, Bach non era l'architetto perfetto?). Qualsiasi decisione modifica l'angolo di visione dell'opera, e dunque la nostra percezione. È significativo che Fabio Bonizzoni abbia registrato le *Variazioni Goldberg* dopo un disco dedicato alle ultime sonate di Domenico Scarlatti. Perché Scarlatti? La questione è ovvia: si devono intendere Le Variazioni Goldberg come un pezzo unico diviso in trenta parti o come trenta pezzi distinti? Oppure, per dirlo in altro modo: l'accento deve ricadere su sulle identità o sulle differenze? Collocando le Variazioni Goldberg sulla scia ideale di Scarlatti (soprattutto l'ultimo Scarlatti: più *méditatif*, maggiormente orientato verso la riflessione serena e distaccata e meno attratto dal virtuosismo), l'interprete scommette, con alcune sfumature, sulle differenze. Ogni variazione diventa così una sorta di studio del carattere. La sonata scarlattiana ha un'organizzazione autonoma; al massimo tende a creare dei vincoli binari. Fabio Bonizzoni fa spesso la scelta di riunire le variazioni in gruppi ternari, e ciò corrisponde al criterio formale di Bach, che ricorre a canoni progressivi in variazioni multiple di tre. Uno dei dettagli più notevoli della versione di Bonizzoni sembra essere l'importanza data alla variazione 10. Si tratta di un pezzo breve dal carattere contrappuntistico che la maggior parte degli interpreti risolve generalmente con brio veloce. Qui, invece, il cembalista sceglie un tempo leggermente meno rapido, che gli permette di creare un clima più solenne e rilassato, sostenuto dall'introduzione di un buon numero di ornamenti aggiunti. Il tempo si placa anche nella variazione 11, dove i dondoli delicati delle bisrome sono addolciti ulteriormente dalla presenza di soavi *ritardandi*. E questa "oasi" prosegue nella variazione 12, più rilassata che in altre versioni. Bonizzoni interpreta le variazioni 10-12 come un

gruppo unitario che dà una impulso rinnovato alla triade di variazioni seguenti. Per contrasto, la variazione 13 sembra particolarmente categorica, ma la differenza maggiore si percepisce nella variazione 15. Numerosi interpreti la leggono come una conclusione della prima parte e per questa ragione ne sottolineano il suo aspetto conclusivo. Bonizzoni sceglie non soltanto un tempo rapido ma, nella seconda metà, sembra anche accelerare. Con lui, non abbiamo l'impressione che un capitolo importante sia in procinto di concludersi, ma che ci si avvicini ad un punto chiave dell'articolazione generale; situando il centro di gravità uditivo delle Goldberg sulle variazioni 10-12, l'equilibrio globale si muove dalla simmetria centrale verso la sezione dorata. In questo modo, il ruolo d'apertura svolto da la variazione 16 acquisisce per l'ascoltatore un carattere inatteso. La logica della sua posizione non si capisce che a posteriori, e non la si può assolutamente prevedere (un dettaglio che evoca nuovamente Scarlatti, con la sua arte della sorpresa). Effettivamente, le ottiche diverse non si annullano reciprocamente ma si sovrappongono. Un altro punto di flessione, eccentrico rispetto alla simmetria generale, si verifica nella variazione 25, che è quella più estesa in quanto a durata e una delle più elaborate sotto il profilo armonico. Bonizzoni non dissimula il suo carattere anomalo ed eccezionale, e lo converte in una energia gravitazionale che finisce per attirare nella sua orbita le due variazioni seguenti. La corsa imparabile delle bisrome nella variazione 26 è rallentata (ma non è il modo migliore di rivelare la sorprendente sovrapposizione tra il 18/16 della mano destra ed il 3/4 della sinistra?). Per parte loro, i movimenti elastici ascendenti e discendenti che caratterizzano la scrittura in canone della variazione 27 acquisiscono un tono più solenne. Anziché tendere un ponte verso la pioggia tremolante di trilli misurati della Variazione 28, stabiliscono un punto d'arrivo; ed è qui, non invano, che si conclude l'arco progressivo dei canoni (la

variazione 30 sarà un *quodlibet*). Le ultime tre variazioni sembrano risuonare come una gloriosa nota; la loro progressione disegna un crescendo giubilatorio. In questa prospettiva, Bonizzoni legge la variazione 29 - con le sue abbaglianti batterie di accordi alternati a due mani - come un collegamento intermediario, preparando la gioia conclusiva del *Quodlibet*; questa variazione, che di rado è stata suonata in modo così plétorico e gioviale, risponde così al caso specifico graziosamente suggerito da Bach, inserendo nel tessuto del contrappunto due disinvolve melodie popolari. La presenza di asimmetrie nella simmetria generale delle Goldberg sembra rispondere ad uno degli aspetti più affascinanti del ciclo. Non c'è alcun dubbio che Bach, per tutta la durata delle variazioni, offre all'ascoltatore l'impressione di un cammino rettilineo, impressione rafforzata dal carattere progressivo dei canoni (all'unisono, alla seconda, alla terza, alla quarta...). Ma alla fine, ci troviamo nuovamente di fronte all'Aria iniziale. Senza rendercene conto, abbiamo camminato su una sfera; a forza di procedere in linea retta, siamo arrivati al punto di partenza. Esiste, ben nascosto, un complesso gioco di superfici sferiche e convesse, inserite le une nelle altre. Pensiamo: le Goldberg sono realmente variazioni? Esiste realmente una relazione di causa effetto o di filiazione tra l'Aria e le variazioni? Non dovremmo parlare piuttosto di trenta (ed una) costruzioni su un unico basso immutabile, come se si trattasse di altrettanti universi paralleli? Abbiamo finalmente una struttura di coordinate dove non c'è distanza dal punto iniziale, né ritorno ad esso. E' sempre là, anche se non lo vediamo. Ogni variazione occupa dunque un posto fisso, come le stelle nella volta celeste. Ogni movimento, ogni rotazione, non è che apparenza, illusione: è, in realtà, il frutto del nostro proprio movimento. Più di qualsiasi altra opera bachiana (e senza dubbio più di qualsiasi altro pezzo della storia della musica), le variazioni Goldberg

suggeriscono un'ineffabile *coincidentia oppositorum* - tra il rigore geometrico chiuso e l'esplosione fantastica, tra l'identità e la diversità, tra il movimento e l'immobilità - che converge verso un punto unico, immateriale. Se arriviamo a situarci in questo punto, qualsiasi aspetto di contrasto scompare, e noi con esso. Ma il nostro ascolto non arriva mai a rimanere nel centro esatto, tende sempre di più da una parte o dall'altra. Se ci concentriamo sul movimento, l'immobilità ci sfugge; percepiamo l'identità a spese della diversità, e viceversa. Oscilliamo sempre tra un termine e l'altro. Anche per questo le variazioni Goldberg continuano ad essere un'avventura interpretativa ed uditiva che non conosce nessun punto finale. *Stefano Russomanno* (dal cd *Glossa*, per gentile concessione dell'editore)

FABIO BONIZZONI

Diplomatosi in Italia in organo e clavicembalo, si è perfezionato dal 1987 al 1994 al Conservatorio Reale dell'Aia ottenendo sotto la guida di Ton Koopman sia il diploma in organo barocco sia quello di solista in clavicembalo. Dopo aver realizzato alcuni dischi come solista per le etichette Arcana e Stradivarius, registra ora per la casa discografica spagnola Glossa per la quale ha inciso opere di Giovanni Salvatore, di Giovanni Picchi (disco premiato con il "Preis der Deutches Schallplattenkritik"), di Francesco Geminiani (premio "ffff" di Télérama), di Bernardo Storace e, più recentemente, di Domenico Scarlatti (premio "Eccezionale" di Scherzo), le Variazioni Goldberg di J.S.Bach (coi massimi giudizi di Amadeus). Fabio Bonizzoni tiene concerti, un po' in tutto il mondo, come solista e come direttore del suo ensemble "La Risonanza". Collabora inoltre con l'orchestra "Europa Galante" e con l'ensemble vocale "La Venexiana". È docente di clavicembalo presso il Conservatorio "A. Scontrino" di Trapani e presso il Conservatorio della Svizzera Italiana di Lugano.



Lele Luzzati, *Amfiparnaso*
bozzetti per elementi scenici, 2005

Mercoledì 28 settembre, Vignola, Castello, Sala dei Contrari, ore 21
Fondazione di Vignola

Giovedì 29 settembre, Modena, Teatro Comunale, ore 21
Fondazione Cassa di Risparmio di Modena

L'AMFIPARNASO

DI ORAZIO VECCHI

ODHECATON

PAOLO DA COL *direzione*

ENRICO BONAVERA *attore e regista*
scene originali EMANUELE LUZZATI

edizione della partitura a cura di Renzo Bez

Comitato per le Celebrazioni del IV Centenario della morte di Orazio Vecchi (Modena, 1550-1605)
in collaborazione con il Teatro Comunale di Modena

ingresso libero

ODHECATON

ALESSANDRO CARMIGNANI
GIANLUIGI GHIRINGHELLI
RAOUL LE CHENADEC
RENZO BEZ
FABIO FURNARI
PAOLO FANCIULLACCI
VINCENZO DI DONATO
GIOVANNI DAGNINO
MARCELLO VARGETTO*
/ RINALDO OTTONE**

controtenore
controtenore
controtenore
controtenore
tenore
tenore
tenore
tenore
basso

basso

ANDREA DAMIANI
FRANCO PAVAN

liuto
liuto

PAOLO DA COL

direttore

ENRICO BONAVERA

attore, regista

EMANUELE LUZZATI

elementi scenici scenici

RINALDO RINALDI

realizzazione elementi scenici

*28 settembre

** 29 settembre

Le troppo smoderate e spesse facietie, che si veggono in molte Comedie de nostri tempi introdotte piu tosto per cibo, che per condimento, hanno cagionato, che quando si dice Comedia, pare che si voglia dire un passatempo buffonesco. E pur sono errati quelli, che danno à così gratioso poema titolo così poco degno; percioche egli, essendo fatto con le debite regole, se si riguarda bene à dentro la sostanza sua, rappresenta sotto diverse persone, quasi tutte le attioni dell'huomo privato, la onde come specchio dell'humana vita, ha per fine non meno l'utile, che 'l diletto, e non il muovere solamente à riso, come forse alcuni si faranno à credere, che sia per fare questa mia Comedia Musicale, non mirando punto al convenevole. E ben vero, che 'l giovamento di essa sarà alquanto rimesso, e minor di quello della semplice Comedia, perche dovend'io dirizzare il canto più tosto all'affetto, che alla moralità, mi è convenuto usare gran risparmio di sentenze. E però l'attione è più breve del dovere, perche essendo il nudo parlare più spedito del canto unito alle parole, non era bene discendere à certi particolari della favola, accioche l'udito non si stancasse prima, che giungesse al fine, tanto piu non essendo tramezzato la Musica dalla vaghezza della vista, in modo tale, che l'un senso venga ricreato dalla vicissitudine dell'altro; Ma chi desiderasse di piu in questa attione, rimetta ogni mancamento al presupposto sottointeso di dentro, e non espresso di fuori, che così si formerà nell'idea una favola compiuta. Percioche si come quel Pittore, che dentro à picciola tavoletta rinchiuder vuole un gran numero di figure, forma le principali, come piu riguardevoli, di corpo intiero, e le men degne insino al petto, altre dal capo in sù, & altre à pena comprensibili di vista per la sommità de capelli, finalmente il rimanente della moltitudine quasi dagl'occh'altrui lontano mischia insieme; Così io alcune parti di questa mia Comedia Harmonica, che necessariamente sono richieste,

rappresenterò pienamente, altre tratterò con modo più ristretto, & altre accennerò solo, Poscia quelle, che rimangono, sì come non passerò con silentio, così farò di loro un miscuglio. E perche à simili representationi suol concorrere una gran parte di quelli che non sanno, se ve ne sarà alcuno, che voglia ancor esso giudicare, e produrre in mezzo il suo parere, così fatti huomini di gratia si contentino d'essere ascoltatori, & non giudici, & imparino che molti fanno opporre, & pochi comporre; Ma parlando in generale dico, che se nell'opera mia saranno alcune cose, che non finiscano di sodisfare à gl'intendenti, essi dovranno ridurre al perfetto loro, l'imperfetto di lei, tanto piu, ch'essendo questo accoppiamento di Comedia, & di Musica, non piu stato fatto, ch'io mi sappia da altri, e forse non imaginato, sarà facile aggiungere molte altre cose, per dargli perfettione, Et io intanto devrò esser, se non lodato almeno non biasimato dell'inventione, non parendomi dar repulsa à quei pensieri Musicali, che per naturale inclinatione mi s'offrono all'intelletto. Né resterò di dire, che molti Musici si propongono nella mente assai perfette le cose, che vogliono vestir di Musica, ma ridotte all'atto esteriore, bene spesso non corrispondono all'intentione, in modo tale che si può sempre andar loro aggiungendo qualche grado di perfettione. Conchiudo per tanto, ch'io non ho composto questo mio Anfiparnaso ne per gl'indotti temerarij, ne per li dotti severi, perche quelli non intendono, & questi non degnano. Potrebbe avenir ancora (com'è natural costume) che quegli che non sapranno questa mia Comedia cantare, siano per biasimarla, ma sappiano essi ch'ogni soggetto, che s'è composto in essa, è dirizzato al suo proprio affetto; il qual debb'esser trovato, e conosciuto dal prudente Cantore, & espresso bene, e con ordine per dar spirito alla Compositione. Ma comunque si sia, prometto à gli svogliati d'invitarli tosto al mio CONVITO Musicale, che forse alcuna vivanda in esso si potrebbe trovare à gusto loro.

Horatio Vecchi

PERSONAGGI

Della Comedia.

Prologo.

Pantalone Vecchio

Pedrolin suo Servo

Hortensia Cortigiana

Lelio giovane innamorato.

Nisa amata di Lelio

Il Dottor Gratiano.

Lucio Giovane innamorato d'Isabella

Capitan Cardon Spagnuolo

Zane Bergamasco

Isabella Giovane innamorata di Lucio

Fruilla Servo di Lucio.

Francatrippa Servo di Pantalone

Hebrei in Casa

Benché siat'usi

Prologo. *Lelio*

Benché siat'usi, o spettatori illustri solo di contemplar tragici aspetti o comici apparati in varie guise ornati, voi però non sdegnate questa comedia nostra se non di ricca e vaga scena adorna almen di dopia novità composta. E la città dove si rappresenta quest'opra è 'l gran teatro del mondo, perch'ognun desia d'udirli. Ma voi sappiat'in tanto che questo di cui parlo spettacolo si mira con la mente, dov'entra per l'orecchie e non per gl'occhi. Però silenzio fate e 'n vece di vedere ora ascoltate.

O Pierulin

Argomento

È preso Pantalón da le bellezze D'Ortensia cortegiana; ma l'ingrata Punto non cura esser da un vecchio amata.

Atto primo, scena prima. *Pantalone, Pedrolino, Ortensia*

Pan. O Pierulin dov'estu?

Dov'estu Pierulin?

Ped. Mssir no poss vegni ch'a sù in cucina.

Pan. Ah laro, ah can, che fastu là in cucina?

Ped. A m'imp'ul gargaratù¹ de cert cotai

che canta tuc ul di pipiripi, cucurucu.

Pan. Ah bestia, ti vol dir e galett e pizzon!² Or su [vien fora!

Ped. Che 'm comandef mesir Piantalimù?

Pan. Sì, pianta rave e no piantà limon! Su chiama Ortensia, pezzo [de poltron!

Ped. Ortensia, Ortensia!

Pan. Che disela? [Ped.] La dis ch'andé in [bun'ura.

Pan. Ah porco, aspetta che la chiama mi! Ortensia, Ortensia!

Or. E chi è quell'importun che chiama [Ortensia?

Pan. Un vostro servior.

Or. Che servitore? Vatene in mal'ora, vecchiaccio ribambito! Credi ch'io sia una donna da [partito?

Pan. Pian pian, cara Madona volevu che ve diga una parola sol da vu e mi?

Or. No ch'io non voglio, no, s'io 'l so s'io 'l so! Flo flo flo flo, mira che garbo, mira che fusto, avrei ben gusto, flo flo flo flo!

Pan. O povero Pantalón, ah dona ingrata quando po ti vorrà mi no vorrò!

Che volete voi dir

Argomento

Lelio non è sicur che la sua Nisa L'ami, e dal don ch'ella gli diè d'un fiore Geloso, egli argomenta poco amore.

Atto primo, scena seconda. *Lelio e Nisa*

Lel. Che volete voi dir, anima mia, col don di quel narciso che morì, troppo amando il [suo bel viso?

Nisa. Che sol io sono amante del mio, qual dite voi, divin [sembante.

Lel. Ma non vi punge il core l'esempio di quel fiore, di Narciso la dura e cruda [sorte?

Amate altrui, che l'amor [proprio è morte.



Lele Luzzati, *Amfiparnaso*
bozzetto per elementi scenici, 2005

4. Or per vegnir

Argomento

Promette Pantalon di dar sua figlia
Al Dottore e di lui, qual rozzo, prende
Piacer, che mal risponde e peggio intende.

Atto primo, scena terza. *Graziano, Pantalone*

- Gra. Or, per vegnir a la confusion,
a' v' digh mesier Piatlon
[ch' a' vuoi la putta!
M' intinziv³? Me beca^v?
[M' acchiapponav?
- Pan. V' intendo, caldaron del di de' morti⁴,
deme la man: la putta xé la
[vostra.
- Gra. Desid⁵ da ver? [Pan.] Da seno⁶.
[Gra.] A me burlad?
- Pan. No, a fe' da zentil' omo.
- Gra. Oh la me fiola caura⁷,
oh fiola, fra le fiol la prima fiola
che sipa⁸ in tutta quant la
[fiolaria!
- Pan. Ch' andevu fiolando,
caval d' Orlando,
oh grama bestia,
fra l' altre bestie
la mazor bestia
ch' avesse mai la bestialaria?
- Gra. A' vuoi mo dir ch' l' è tant' al culintient⁹
ch' ai ho de sta fiola
ch' a' vuoi balare,
ch' a' vuoi cantare,
ch' a' vuoi saltare a la vostra
[presienza.
- Pan. Oh che Dottor, o via, che mi ve suono:
tantara tantarantà,
tantara tantarantà!
Dottor, vu paré¹⁰ a punto un
[niovo Orfeo
che se tirava drio
e bestie, e piante, e pieré¹¹.
Così la vostra scienza tira¹² i
[putti
coi sassi, legni e torsi,
e in sino i can de beccaria¹³
[xé corsi
e la vest i v' anasa¹⁴.
Entremo dunque in casa.

5. Misero che farò

Argomento

Lucio per gelosia ch' ha d' Isabella
Che non ami Cardone il Capitano

Si va a precipitar, d' amor insano.

Atto secondo, scena prima. *Lucio solo*

Misero che farò, Lucio infelice,
s' ogni mio ben m' è tolto?
Ah, finto amore, e stolto

ah, crudel Isabella
che per novell' amor mi sei rubella!

Ma nel più alpestre mont' i' vad' or ora,
perché ne l' ultim' ora

fia sazio il tuo desio,
donna crudel, col precipizio mio.

6. Viene a qua Zanico

Argomento

Grida Cardon con Zanni, che vorebbe
Esser inteso a cenni, e lo confonde
Ché mai per dritto senso gli risponde.

Atto secondo, scena seconda. *Cap. Cardone e Zanni*

- Cap. Vien' a qua, Zanico lindo!
- Zan. A dif ul vir¹⁵ no poss.
- Cap. Porqué tu no puedes?
- Zan. A vagh ilò in Doana¹⁶, oh uh, oh uh.
- Cap. Por a ca por a là, vellaco mozzo¹⁷!
- Zan. Ah sagnur Capatagn, a no so' mozzo¹⁸,
[maidé ch' a sù inter¹⁹.
- Cap. Che diabl ablas de mozz?
Y digo el que acompaña el
[so segnor.
- Zan. Maisi²⁰ maisi ch' a suna la campana.
- Cap. Burlas con migo? Y digo esclavo, y
[siervo!
- Zan. V' intend per discreziù, ul servidur.
- Cap. Tambien, tambien, tambien, agora
[entiendes.
- Picca²¹ prest' a la puerta
[d' Isabella!
- Zan. Ch' a m' apicca²² a la porta? qualch
[merlot²³!
- Cap. A locco, herir o batter a la puerta!
- Zan. A batt, a batt, a sù pur intrigatt
con sto languaz che 'l par un
[papagal!
- Cap. Ch' ablas de papagaio?
- Zan. A digh ch' i parla incsi là²⁴ in Portugal.
- Cap. Yo le chero dezir quattro palabras.
- Zan. Sagnur, ai ho pagura de la schina²⁵!
- Cap. No temas nada,
porqué con esta espada

yo chero solo de mattar
[mill'hombres!
Zan. O sagnur spadagnuol, la nos ventura!
Cap. Porqué, porqué, Zanico?
Zan. La porta s'avr'a fe' che l'è Isabella!
Cap. O bueno por my vyda!
Zan. Volif olter²⁶ da mi? Sagnur sù voster.
Cap. Nada, nada, my Zanicos.
Va con Dios, va con Dios.

7. Oh ecco il capitano

Argomento

Finge Isabella arder di vero amore
Con lo Spagnuol, per dar più grave crollo,
Morendo, al suo desio non mai satollo.

Atto secondo, scena terza. *Capitan Cardon,
Isabella*

Isab. Oh, ecco il capitano,
oh, ecco lo mio bene
e la mia spene, baciovi la mano.
Cap. Buenos dias, my signora,
chero ablaros agora, agora.
Isabella, muy galana
y gentil, tambien hermosa.
Isab. A che far l'appassionato,
o amante ingrato,
s'un'altra dama v'adora e
[ama,
se novo amore v'ha tolto
[il core?
Ah tiranno, ah crudele,
che mi giov'esser fedele?
Cap. Che cos'es esta? Che azeis signora?
Por vyda vuestra, con quien
[ablais?
Ah signora, che me matais!
Isab. Mira come s'inginge
e di vergogna le guancie non
[tinge?
Cap. Valla me Dios,
da gentil hombres
ch'otra dama no chiero sy no
[vos.
Isab. Dico così da scherzo
per far prova di voi.
Cap. No m'agais mas d'estas burlas,
porque poco ha faltado
que no soy de dolor muerto.
Isab. S'a gl'archibugi e a le collubrine
set'uso a far gran core,
perché temete poi scherzi
[d'amore?
Cap. Porqué todos vinc'amor.
Isab. Amor non so, ma voi ben mi vincesti

quando vi fei signore
di questa vita,
di questo core.
Cap. Dezime, my signora,
quen son estas tetiglias?
Isab. Del capitan Cardon.
Cap. Y l'oscios, y l'orescias?
Isab. Del capitan Cardon.
Cap. Y l'rostro, y las narices?
Isab. Del capitan Cardon.
Cap. La fruenta, y la cabeza?
Isab. Del capitan Cardon.
Cap. Y la cabegliadura?
Isab. Del capitan Cardon.
Cap. Los dientes, y los labios?
Isab. Del capitan Cardon.
Cap. La vyda, y el corazon?
Isab. Del capitan Cardon.
Cap. O muy contiento,
o muy tambien amado,
y de my dama muy
[aventurado!

8. Ecco che più non resta

Argomento

Partito il Capitan, tosto Isabella
Sfoga il dolor di Lucio e con ardire
Il ferro stringe, e vuol di vita uscire.

Atto secondo, scena quarta. *Isabella sola*

Ecco che più non resta
speranza che raffreni il mio morire.

Ah Lucio, ah Lucio ecco che l'alm'or ora
sta per volarsen fuora

e te seguir, perché dov'ora stai,
sciolto da tutte qualitati umane,

chiaro vedrai ch'io vissi a te fedele.
E tu fosti crudele

al creder troppo, al morir poco accorto.
M'ancida or questo ferro,
ch'omai la morte i' sento.

Mi sii dunque pietosa, o madre antica,
la mente mia da lunghi affanni or sciogli
e 'l caldo sangue e la trist'alma accogli.

9. Ah! Isabella che fai

Argomento

Frulla impedisce che non abbia effetto

Il colpo d'Isabella, e le dà nova
Che Lucio amante suo vivo si trova.

Atto secondo, scena quinta. *Frulla, Isabella*

Frul. Ah Isabella, che fai?
Ah no, perché t'uccidi?
Isab. Deh, lasciami morire.
Frul. Non farai! Isab. Farò sì. Frul.
[Depon giù l'armi!
Isab. L'armi ministre fien de la mia morte.
Frul. E Lucio fia ministro di tua vita.
Isab. E come stanno insieme morte e vita?
[Non stanno insieme no ma
vita e vita]
Frul. godendo vivo il tuo bramato Lucio.
Isab. Che? Lucio vive? Frul. Vive, or sta
[su lieta.
Isab. E come, non è morto?
Dimelo caro Frulla.
Frul. E' vero che volea precipitarsi,
ma certi pastorelli
ch'erano quivi intorno,
uditi i suoi gravosi alti
[lamenti,
fur sì presti al soccorso
che non seguì l'effetto
del folle suo desio.
Isab. Oh me felice Isabella,
poi che viv' il mio bene
anch'io vivrommi e fia
lietissima per lui la vita mia.

10. Daspuò ch'ho stabilio

Argomento

Or che fra Pantalone e Graziano
Stretto è 'l partito del accasamento
Non lasciano di darsi ogni contento.
Atto terzo, scena prima. *Pantalone, Francatrippa,
Graziano*

Pan. Daspuò ch'ho stabilio sto parentao
e parte de la diote
su 'l banco de Grifon
[depositao,
e' voio mo far nozze!
Su, Francatrippa, invida i
[mie' parenti.

Fran. Sagnur sì, sagnur no.
Ma i me' paret de mi?

Pan. Che parenti hastu ti?
Fran. Fé cont du compagnet,
paret de stret de stret²⁷.

Pan. Chi xé costor, di' mo?.

Fran. Mesir, a vel dirò:
ul Gandai, e 'l Padella,

Zan Piatel e Gradella,
Zan Bucal e Bertol,
Burati e Zanuol,
Relichin e Simù,
ol Zampetta con Zanù,
e Frignocola e Zambù,
il Fritada e Pedrolin
con dodes fradelin.
Pan. Moia²⁸, moia, moia,
do compagnet an?
Fran. Eh sì, caro patrù.
Pan. Tasi là, pezzo de can!
Fran. O messir, l'è ilò²⁹ ul Duttur
che suna ul zambaiù³⁰.
Pan. Chi xé sto Zam Baiù?
Fran. Sentif? Sentif? Oldif?
Trencu trencu tren,
tronc tronc tronc.
Pan. Bon zorno, caro zenero,
deh caro el mio dottor, fem³¹
[un piaser.
Gra. O com³², o com, o com,
msier sì, msier sì, msier sì.
Pan. Canté, su, un pochetin
un madregaletin.
Gra. A' dirò al me' favorid.
Pan. Su, Francatrippa,
va' in casa e di' a mia fia
che se fizza al balcon,
che sol per lei se vive in
[allegria.

11. Ancor ch'al parturire

Argomento

Canta il Dottore un madrigal gentile
Sotto 'l balcon de la sua cara sposa
Con voce soavissima e amorosa.

Atto terzo, scena seconda. *Graziano, Pantalone,
Francatrippa*

Gra. Ancor ch'al parturire
al se stenta a murire,
patir vurrei agn'or senza
[tormiente,
tant'è 'l piaser, Vincenze.
L'acqua vita m'ha pist³³ e
[pur ai torne.
E così mille mele al far del
[zorne
padir agn'or vurrei,
tanto son dolci i storni ai
[denti miei

NOTE

1. gargatù gargarozzo
2. galett e pizzon galletti e piccioni
3. M'intinzio? Me beccav? M'acchiaponav? M'intendete? Mi capite? Mi afferrate?
4. caldaron del di de' morti calderone infernale, inferno
5. Desid Dite
6. Da seno Certamente
7. caura cara
8. sipa sia
9. culintient contentezza
10. paré sembrate
11. piere pietre
12. tira attira
13. beccaria macelleria
14. v'anasa vi annusano
15. A dif ul vir A dirvi il vero
16. A vugh ilò in Doana Vado lì in dogana (magazzino

L'AMFIPARNASO

Ha una storia antica la fortuna dell'*Amfiparnaso*, «comedia musicale» che nel 1597 Orazio Vecchi affidò alle stampe. L'interesse e la popolarità che da subito accompagnarono l'opera devono certamente molto all'inedito cimento con l'unione dei due Parnasi, quello della



Lele Luzzati, *Amfiparnaso*
bozzetto per elementi scenici, 2005

- del legname)
17. vellaco mozzo servo vigliacco
 18. mozz mozzato
 19. maidé ch'a sù inter ma sono intero
 20. Maisi Sì certo
 21. Picca Picchia
 22. Ch'a m'apicca Che m'impicchi
 23. merlot merlo (sciocco)
 24. ch'i parla incsi là che parlano così laggiù
 25. ai ho pagura de la schina temo per la schiena
 26. Volifolter Volete altro
 27. paret de stret de stret parenti strettissimi
 28. moia smettita
 29. ilò laggiù
 30. zambaiù liuto
 31. femi fatemi
 32. O com Come
 33. m'ha pist mi ha abbattuto

musica e quello della poesia comica, alla quale il titolo allegorico ('doppio Parnaso') fa esplicito riferimento; una novità, un'«invention» annunciata con enfasi dal compositore modenese. L'*Amfiparnaso*, in origine dedicato al cardinale Alessandro d'Este, munifico cultore della musica, avrebbe conosciuto una seconda edizione nel 1610, a cinque anni dalla morte del suo autore. La «comedia harmonica» venne rivisitata da Adriano Banchieri, autore nel 1600 di una parodia, lo *Studio dilettevole*, che ridusse dimensioni e organico (da cinque a tre voci) del «dotto e spassevole *Amfiparnaso*». Ma ancora nel 1654 la persistente diffusione dell'opera è attestata dalla ripresa, in forma di commedia, del testo della prima stampa dell'*Amfiparnaso*, sotto il titolo *Li disperati contenti* e con l'esplicita attribuzione a Orazio Vecchi. Un'ulteriore, tardiva ripresa del testo avvenne nel 1672, in forma di 'intermedi' della commedia *Pantalone omicida*, attribuita a Giulio Cesare Croce. Sono numerosi i temi, gli spunti e le scelte stilistiche che la «naturale inclinazione» di Vecchi per i generi d'ispirazione popolare e per le forme «ariose» quali la canzonetta (né mandò alle stampe sei libri, contro due soli libri di madrigali), il balletto, il dialogo, avevano fatto emergere prima della composizione dell'*Amfiparnaso*. L'«inclinazione» di Vecchi si esprime nella netta adesione a un antiaccademismo,

accostabile a quello esibito in ambito letterario dalla poesia dialettale di Giulio Cesare Croce (con il quale Vecchi fu in relazione), che gli permette di misurarsi con i modelli più elevati in un abile gioco di parodie ed emulazioni. A ben vedere, l'opera non è che un'ulteriore raccolta madrigalesca (o meglio, una variegata collana di madrigali, dialoghi e canzonette a cinque voci), alla quale è conferita una sorta di organizzazione 'drammaturgica'. Ma si tratta di un teatro dell'immaginario, dell'azione evocata attraverso la musica, avverte Vecchi nel prologo, poiché lo «spettacolo si mira con la mente | dov'entra per l'orecchie, e non per gl'occhi». Due vicende tra loro del tutto slegate, l'una farsesca, l'altra esprimente la più tenue gamma degli affetti amorosi, procedono parallelamente riunendosi soltanto nel festoso finale, funzionale alla convocazione di tutti gli interlocutori sulla scena. Il luogo, «la città dove si rappresenta | quest'opra», ammonisce Vecchi, «è il gran teatro | del mondo»: una metafora che ripropone l'ideale aristotelico - e umanistico - dell'*imitatio vitae*, di un'arte riprodotte l'azione umana. La commedia - precisa Vecchi nell'avviso ai lettori - «rappresenta sotto diverse persone, quasi tutte le attioni dell'uomo privato» e perciò non è che uno «specchio dell'umana vita». Ma le «diverse persone» riunite sulla scena immaginaria, stilizzate come le statiche figurine riprodotte dalle xilografie che ornano la stampa, sono i tipi derivati dal vasto mondo della commedia dell'arte, filtrati dal repertorio letterario. L'azione rappresenta in tal modo l'esito di un ben congegnato assemblaggio di scene e situazioni stereotipate. L'*Amfiparnaso* convoca sulla scena il vecchio Pantalone attorniato dagli 'zanni' Pedrolino, Frulla e Francatrippa, servitori bergamaschi, il pedante Graziano dottor bolognese, il condottiero Capitan Cardon (una sorta di *miles gloriosus*) con il suo Zanni di nome e di fatto, la cortigiana Ortensia, i giovani amorosi Lucio e Isabella, Lelio e Nisa, un gruppo di Ebrei. Uno zibaldone, quasi una

summa minima di varia umanità, cui corrisponde varietà d'idiomi: un frenetico mutar di favelle già esibito da tante commedie rinascimentali, a partire dal più moderato polilinguismo di Ruzante, per giungere al variegato panorama linguistico delle commedie di Andrea Calmo, precursore della commedia dell'arte. Gli interlocutori dialogano in toscano, veneziano, bergamasco, bolognese, in un approssimativo castigliano, mentre la lingua parlata da un'assemblea di ebrei è fatta oggetto di una bonaria canzonatura (indugiante sulle ridicole assonanze di termini quali «badanai», «merdochai», «mustach»). Qui si esaurisce l'avventura 'teatrale' di Orazio Vecchi, per rivivere poi nell'opera del suo grande epigono Adriano Banchieri. L'intento di repertoriare tipi umani, maschere, scene e generi musicali, manifestatosi già nella *Selva di varia ricreatione* (1590, opera che intende compendiare «quella varietà, di che tanto il mondo gode»), conoscerà un seguito nel suo *Convito Musicale* (1597, «lauto di



Lele Luzzati, *Amfiparnaso*
bozzetto per elementi scenici, 2005

vivande armoniche») e infine nella rassegna antologica di umori contenuta nelle *Veglie di Siena* (1604). La proposta di un'ennesima esecuzione dell'*Amfiparnaso* in epoca moderna impone il confronto con una ricca tradizione esecutiva ed editoriale, ma può divenire al contempo occasione per nuovi spunti di lettura e di approccio alle fonti. La precoce notorietà conosciuta già sul finire dell'Ottocento dall'*Amfiparnaso*, in parte in virtù del ruolo di 'antecedente' dell'opera per musica impropriamente attribuitole, ha favorito la stesura di numerose edizioni in partitura nelle quali sono assenti indagini sistematiche sulle fonti. Ciò ci ha indotti ad approntare una nuova edizione, sorretta da un attento esame della tradizione a stampa delle musiche e dei testi e ispirata a un rigoroso rispetto della notazione originaria. Con una sola eccezione, gli originali adottano le cosiddette «chiavette alte», ovvero un sistema di chiavi che prevede la trasposizione del brano nel grave. Gli ambiti vocali che in tal modo si configurano corrispondono alla sede naturale delle tessiture vocali maschili. Accade tuttora che alcune esecuzioni dell'*Amfiparnaso* si basino sulle datate moderne edizioni disponibili, riportanti una linea autonoma strumentale di basso continuo, assente negli originali. Abbiamo inteso riportare la raccolta alla sua originaria natura di opera madrigalesca, destinando alle voci a cappella alcune parti e limitando gli interventi strumentali al liuto, lo strumento polifonico che in quell'epoca era preferibilmente associato alle voci (di volta in volta alternato agli strumenti della medesima 'famiglia' che iniziavano a diffondersi sul finire del '500 quali la tiorba e la chitarra). Una particolare attenzione è stata riservata alla corretta declamazione dei diversi idiomi che affollano il testo poetico, e alla declamazione dei frequenti passaggi omoritmici. Nelle stampe originali ogni composizione, in cui il testo appare come di norma sottoposto alla musica, è preceduta da un versione dello stesso

senza musica, distribuito in versi. Ogni testo è a sua volta preceduto da una terzina che espone l'argomento. Tale disposizione, e le indicazioni fornite da Banchieri in alcune sue «commedie armoniche» hanno suggerito l'intervento dell'attore che declami argomenti e passi del testo prima della sua realizzazione polifonica. L'esecuzione in teatro, e la generosa adesione al progetto da parte di Lele Luzzati, hanno permesso la presenza degli elementi scenici ispirati dalle 14 vignette xilografiche che corredano i brani nella stampa cinquecentesca.

Paolo Da Col

ODHECATON

L'ensemble vocale Odhecaton ha ricevuto, nello spazio di soli quattro anni, le maggiori distinzioni discografiche per ognuno dei tre cd che ha prodotto ed eccellenti critiche da parte di riviste specializzate di tutta Europa. Il gruppo deriva il suo nome da *Harmonice Musices Odhecaton*, prima edizione di musica, pubblicata a Venezia da Ottaviano Petrucci nel 1501. Il repertorio d'elezione di Odhecaton è rappresentato dalla produzione musicale di compositori italiani e fiamminghi attivi in Italia tra '400 e '500. Odhecaton riunisce alcune delle migliori voci maschili italiane specializzate nell'esecuzione della musica rinascimentale e preclassica sotto la direzione di Paolo Da Col. L'ensemble ha registrato in cd tre programmi, dedicati rispettivamente alle musiche per l'incoronazione di Carlo V di Nicolas Gombert (*Messa per l'incoronazione di Carlo V*, Bongiovanni, Bologna), a Heinrich Isaac (*La Spagna*, Bongiovanni) e a Josquin Desprez (*Motetti de Passione*, Assai, Parigi). Odhecaton è stato inoltre ospite di alcune delle principali rassegne europee, tra le quali il Festival di Saintes, de Musique Sacrée di Friburgo, Festival di Aranjuez, des Cathédrales de Picardie, Les Invalides, Bologna Festival, Festival delle Fiandre (di Anversa), il Festival Internazionale di Musica e danza di Granada, di Galizia (Santiago de

Compostela), di Toulouse Les Orgues, di Ribeaupillé, di Bruxelles, di Tenerife, di Utrecht, ecc. Il cd dedicato a Josquin Desprez ha ottenuto i riconoscimenti *diapason d'or de l'année* (2003) e *choc* (marzo 2003); il cd con musiche di Isaac è stato segnalato quale 'disco del mese' dalle riviste italiane *Amadeus* e *CD Classics* (febbraio 2003) e ha ricevuto la qualifica "cd of the Year 2003" dalla rivista *Goldberg*. Odhecaton ha di recente registrato "Un Libro de horas de Isabel la Católica" e la *Missa Galezescha* di Loyset Compère. L'ensemble vocale si avvale della collaborazione di alcuni dei migliori strumentisti specializzati in questo repertorio, tra i quali Bruce Dickey e il Concerto Palatino, Gabriele Cassone e l'Ensemble Pian & Forte, Liuwe Tamminga, Paolo Pandolfo, Jakob Lindberg, La Reverdie. Tra gli imminenti appuntamenti di Odhecaton sono previsti concerti a Roma (Auditorium), Torino, Vienna, Siviglia, Vigo e nuove registrazioni: i *Tenebrae Responsoria* di Gesualdo la *Missa Fortuna desperata* di Jacob Obrecht, nel V centenario della morte (Ferrara 1505).

PAOLO DA COL

Cantante, organista, direttore e musicologo, Paolo Da Col ha compiuto studi musicali e musicologici a Bologna, rivolgendo sin da giovanissimo i propri interessi al repertorio della musica rinascimentale e barocca. Ha fatto parte per oltre vent'anni di numerose formazioni vocali italiane, tra le quali la Cappella di S. Petronio di Bologna e l'Ensemble Istituzioni Harmoniche. Dal 1998 dirige l'ensemble vocale Odhecaton. È docente del Conservatorio di Trieste. Ha curato con Iain Fenlon l'edizione dell'opera *Le Istituzioni Harmoniche* di Gioseffo Zarlino (1558), il più rappresentativo trattato teorico musicale del Rinascimento. Dirige con Luigi Ferdinando Tagliavini la rivista *L'Organo*. Collabora in qualità di critico musicale con il *Giornale della Musica* e con altre riviste specializzate, è responsabile del catalogo di musica dell'editore Arnaldo Forni di Bologna, è curatore di edizioni di musica

strumentale e autore di saggi sulla storia della vocalità rinascimentale e barocca.

ENRICO BONAVERA

Erede di Ferruccio Soleri, Enrico Bonavera ha nel suo bagaglio una formazione musicale, umanistica e un percorso di ricerca che viaggia attraverso varie esperienze, dalla scuola di teatro di Eugenio Barba e il suo Odin Teatre in Danimarca, passando per Yves Lebreton, fino ad arrivare a Strehler e Soleri. Clown, attore di prosa e esperto interprete della commedia dell'arte si fa dirigere da registi come Sciacaluga, Battistoni, Conte, Gallione, Crivelli, Amelio, Emiliani, Kerbrat, Hortnagl, Friedel. E attualmente incarna il ruolo di Brighella e Arlecchino nell'ormai mitico *Arlecchino servitore di due padroni* di Carlo Goldoni, per la regia di Giorgio Strehler al Piccolo Teatro di Milano.

EMANUELE LUZZATI

Emanuele Luzzati nasce a Genova nel 1921. Studia e si diploma a Losanna all'Ecole des Beaux Arts. Pittore, decoratore, illustratore, ceramista si dedica alla realizzazione di scene e costumi teatrali per alcune delle più importanti compagnie nazionali e internazionali. Più tardi, insieme a Giulio Giannini, realizza i titoli di testa de "L'armata Brancaleone" e "Brancaleone alle Crociate" di Mario Monicelli. Ha realizzato più di 400 scenografie per prosa, lirica e danza per i più importanti registi e nei principali teatri, non solo italiani, ma internazionali. Sue sono le illustrazioni di molti libri per l'infanzia. Ha eseguito pannelli decorativi, sbalzi e arazzi per le navi "Leonardo da Vinci", "Michelangelo", "Ausonia" e "Marco Polo". Nel 1975 fonda insieme a Tonino Conte e Aldo Trionfo il "Teatro della Tosse" di Genova, tuttora attivo. Molte le mostre che ha realizzato fin dall'inizio degli anni ottanta. Luzzati fa parte dell'AGI (Alliance Graphique Internationale) e dell'Academy Award avendo ricevuto due nominations all'Oscar per i suoi film d'animazione; "La Gazza ladra" e "Pulcinella".