

sabato 15 maggio - Duomo - ore 21

Concerto inaugurale

Nell'ambito delle Celebrazioni per il IX Centenario della Fondazione del Duomo di Modena

MISSA CANTILENA

TRAVESTIMENTI LITURGICI IN ITALIA

1380-1410

ensemble

MALA PUNICA

direzione Pedro Memelsdorff

Tina Aagaard	<i>soprano</i>
Claudine Ansermet	<i>soprano</i>
Lavinia Bertotti	<i>soprano</i>
Sabine Lutzenberger	<i>soprano</i>
Alessandro Carmignani	<i>controtenoire</i>
Pascal Bertin	<i>controtenoire</i>
Gianluca Ferrarini	<i>tenore</i>
Héctor Rodríguez	<i>tenore</i>
Jane Achtman	<i>viella</i>
Amandine Beyer	<i>viella</i>
Pablo Kornfeld	<i>organetto</i>
Mara Galassi	<i>arpa</i>
Alberto Macchini	<i>campane</i>
Pedro Memelsdorff	<i>flauto e direzione</i>

1. KYRIE *rondello* - Anon., (Firenze-Bibl.Naz., *Pan.* 26)
2. GLORIA [*Rosetta*]- MATTEO DA PERUGIA (Modena-Bibl.Est., *a.M.* 5,24)
3. GLORIA [*En attendant*] - MATTEO DA PERUGIA (Modena-Bibl.Est., *a.M.* 5,24)]
4. GLORIA *Fior gentile* - MAGISTER ZACHARIAS DE TERAMO (Bologna-Civ.Museo bibl.mus., *Q* 15)
5. Intavolatura strumentale *Hallelujah 'Deus manifeste'* (Antiph. Mediolan., IV)
6. CREDO - MATTEO DA PERUGIA (Modena-Bibl.Est., *a.M.* 5,24)
7. CREDO *Du Village* MAGISTER ZACHARIAS DE TERAMO (Bologna-Civ.Museo bibl.mus., *Q* 15)
8. Intavolatura strumentale *Secreta 'Non voler donna'* (Firenze-Bibl.Med.Laur., *Med. Palat.* 87)
9. SANCTUS *Benedictur Marie Filius* - ANON., (Torino-Bibl.Univ., *T III* 2; Padova-Bibl.Univ., *Mss.B* 2/1)
10. SANCTUS *madrigale* - ANON., (Roma-Bibl.Apost.Vat., *Urb.* 1419)
SANCTUS Anon. - (Guardiagrele-Chiesa s.Maria Maggiore, *Cod.* 1)
11. AGNUS DEI *Ave sancta mundi salus* - MATTEO DA PERUGIA (Modena-Bibl.Est., *a.M.* 5,24)
12. BENEDICAMUS DOMINO Intavolature strumentali di *Benedicamus Domino* - ANON., (Oxford-Bodl.Libr., *Mss.Canon.* 229)



Capitello.
Modena, Duomo

Missa Cantilena

Una delicatissima miniatura policroma apre il terzo fascicolo del manoscritto musicale di Modena: un frate inginocchiato, o forse vagante, che regge dei gigli —segno di purezza ma anche emblema della Francia— mentre si volta intimorito verso le parole del testo vocale, *et in terra pax*. Allusa —ci sembra— è la tanto ambita *pax in terra* tra i papi italiani e francesi, lo scisma della chiesa cioè, motivo di sofferenze di tanti *chierici vaganti* e di tanti musicisti emigrati alla fine del Trecento.

Tra loro, oltre al fiammingo Egardus, autore del brano che la miniatura illumina, ci furono anche degli italiani, come Zaccara da Teramo e Matteo da Perugia, compositori delle altre due polifonie sacre del fascicolo, copiate dalla stessa mano nelle pagine immediatamente seguenti. I tre nomi —ed i tre stili— sembrano manifestare la sintesi preferita dal probabile committente del codice, l'arcivescovo di Pavia e Novara, cardinale e futuro antipapa Pietro Filargo: nuovissimi —anche se moderati— influssi fiamminghi, conservazione della trasparenza retorica mediterranea ma anche utilizzo della *subtilitas* filofrancese, specialità soprattutto del grande Matteo, diretto dipendente di Filargo.

La sintesi stilistica riecheggia d'altronde l'architettura: tra feste e polemiche era stata fondata nel 1386 la leggendaria fabbrica del nuovo Duomo di Milano —coproduzione italiana, francese e *alemannica*—, e il 27 agosto del 1396 Gian Galeazzo Visconti —alla presenza dello stesso Filargo— aveva posato la prima pietra della grandiosa Certosa di Pavia: due dei più ambiziosi edifici gotici nell'Italia protoumanista, destinati entrambi ad ospitare quelle nuove e sontuose forme di polifonia sacra contenute appunto nei fascicoli di Modena.

Matteo da Perugia fu *biscantor* a Milano prima e a Pavia poi, e dovette seguire il suo protettore a Pisa in occasione del concilio del 1409, nonché a Bologna, nuova sede papale, un anno più tardi. E' quello il periodo —e magari anche il luogo— in cui ebbe modo di conoscere direttamente le liturgie del suo grande contemporaneo Zacharias, teramano di già allora solida esperienza romana, destinato però, negli anni a venire, a fama europea.

Zaccara e Matteo furono i due più significativi —prolifici— compositori italiani di polifonia sacra della loro generazione; poco sorprende, allora, ritrovare in entrambi delle rielaborazioni musicali di reciproci materiali melodici, provenienti dalle loro non meno celebri composizioni profane —le loro *cantilene*.

“Missa Cantilena” nasce infatti da una nostra indagine sull'infiltrazione *profana* nella musica *sacra* della fine del Trecento italiano, ed in particolare, appunto, nell'opera di Matteo e di Zaccara. Ballate, madrigali, rondelli, infiniti frammenti di melodie estrapolate dalla loro origine lirica vennero da loro rielaborati ed adeguati all'uso liturgico, non tanto (o non solo) in virtù di una loro generica e *medievalissima* inclinazione al recupero permanente, al riposizionamento e all'economia di materiali: in questa operazione Matteo e Zaccara pensarono infatti a delle vere e proprie allegorie. I *testi* delle liriche originarie diventano allora i *metatesti* delle loro messe, l'amore sublimato e le destinatarie delle loro ballate —le varie Cialamella, Rosa, Lucia, con le loro delicate implicazioni simboliche e poetiche— caricano di nostalgia ed amarezza, talvolta di ironia e di curiosità, i *Credo* ed i *Gloria* che invisibilmente popolano. Esse s'inseriscono nella liturgia come i ritratti cortesi nelle immagini sacre; o come quelle scene bucoliche che i pittori trecenteschi innalzarono a scene ideali con un'accurata, sottile aggiunta di attributi. In questo senso il *Gloria* “*En attendant*” di Matteo non si comporta diversamente da un'annunciazione trecentesca o una *sacra conversazione* del primo umanesimo.

La nostra scelta è consistita nell'opporre ai più complessi componimenti di Matteo, degli esempi della semplicità emblematica di Zaccara: tre *Gloria* e due *Credo* sono così disposti ad alternanza tra loro, ed un *Agnus* di Matteo chiude la sezione dei *Sanctus*, la quale ne include uno di origine abruzzese, probabilmente legato a Zaccara.

Dell'opera di Matteo diremo qui che comprende dei brani della liturgia *gregoriana* ma anche composizioni *ambrosiane*, e cioè anche delle polifonie sacre ad uso esclusivamente milanese: ne sono testimonianza la caratteristica scansione dei testi mantenuta scrupolosamente da Matteo, nonché certe tipiche costruzioni melodiche derivate dai *giubili* e dagli *Alleluja* di Sant'Ambrogio. Nel *Gloria* “*Rosetta*”, ad esempio, sono inconfondibilmente *milanesi* i monumentali, estatici assoli melismatici, contrapposti ad un andamento altrimenti pacato e corale. Ed in

“*En attendant*” predomina lo spirito del lamento, del *miserere*, accompagnato dall'arcaica (ed appunto *ambrosiana*) cesura prosodica prima del “*qui sedes*”. In entrambe le composizioni, poi, si gioca con delle dettagliate sfumature di microintervalli —peraltro specificati dalla notazione originale—, raffinati quanto arcaici mezzi cromatici di cui fu probabilmente tra gli ultimi cultori.

Non meno stupisce Zaccara con la glaciale chiarezza del suo *Gloria Fior gentile*: la declamazione collettiva, il dialogo tra le parti e la drammaticità di singoli episodi solistici ne fanno uno dei più estremi esempi di retorica medievale. Zaccara, acuto glossatore di testi sacri, dimostra così di conoscere l'intera gamma di stili a lui coevi: lo stile francesizzante della *subtilitas*, le ballate neo-stilnoviste dei codici di Lucca e Squarcialupi, la liturgia e le *misse cantilene*, i *sacri travestimenti* di ballate e madrigali.

I due *Credo* oppongono, ancora una volta, elaborazione a linearità.

Matteo aggiunge alla declamazione di un *cantus* quasi recitativo, dei commenti sporadici di due altre parti (*tenor* e *contratenor*), due voci “commentatrici” fuori campo, che illuminano l'ascoltatore, spostano enfasi, spiegano, illustrano, talvolta criticano il senso letterale dei vari passi del testo. Il tutto per preludere ad un *Amen* tra i più estesi e complessi dell'intera produzione di Matteo, e quindi di tutto il repertorio coevo.

Zaccara, dalla sua parte, riprende intatto il *Credo* I del Kyriale gregoriano, lo sdoppia ad antifona e lo correda (ecco la novità) di una fitta, quasi minimalistica rete di polifonia strumentale d'accompagnamento. Ne risulta una sorta di litania, di graduale ipnosi meditativa in cui le parti strumentali letteralmente sommergono le voci recitanti.

Dopo i *secreta*, intavolati da una ballata di Zaccara, l'attenzione si sposta su tre frammenti manoscritti diversi: Torino-T. III. 2., Vaticano-Urbin. 1419 e Chieti-Gua 1, o meglio, a tre dei *Sanctus* ivi compresi.

Il primo *Sanctus* appartiene alla tradizione padovana di Santa Giustina e ricorda così i lavori di Johannes Ciconia, compagno di Zaccara nei servizi romani. Il terzo, forse legato alla stessa committenza per cui Zaccara lavorò nei primi anni, potrebbe essere di origine abruzzese.

Singolare, poi, il *Sanctus* vaticano, composto sulla musica di un'altra *cantilena*, di un classico madrigale

trecentesco: con il *benedictus* al posto del “*tornello*” e una coda aggiunta, l'esempio dimostra la duttilità con cui furono adeguate *tutte* le forme profane all'uso sacro. Ciò vale quindi per questo caso estremo di *Sanctus*-madrigale, ma anche per il nostro *Kyrie*-rondello, che trasferisce il modello del *Kyrie* “*elei-rondello-son*” di Urbin. 1419 all'unico esempio di *rondeau* anepigrafo e *subtilior* giunto sino a noi: la *cantilena* a carta 16v del codice fiorentino Pan 26 con cui si apre dunque il programma.

A concluderlo, invece, abbiamo affiancato al mottetto *Ave sancta / Agnus Dei* di Matteo i coreografici canti anonimi di un *Benedicamus Domino* tratto dal manoscritto di Oxford. Rispetto alla semplicità sequenziale di quei canti, l'*Agnus* di Matteo manifesta la complessità di doti isoritmiche impeccabili; e, chissà, anche l'intenzione di nascondere nello stesso brano diverse tradizioni: non sarà forse per questo che l'*Agnus* gregoriano scelto da Matteo sia quello che, rovesciato a specchio, genera la stessa matrice melodica di uno dei più celebri *transitorium* ambrosiani, il *Te laudamus Domine* di fine messa? Ma —allora— di fine messa gregoriana o ambrosiana?

“Missa Cantilena” illumina dunque i delicati rapporti tra sacralità e lirica profana nell'opera di alcuni tra i più importanti compositori della fine del Trecento italiano. Ma soprattutto fa onore alla loro originalità: né l'ascendente dei cicli liturgici dell'Ars Nova francese, né le messe dell'Avignone scismatica riescono a spiegare interamente lo stile, il linguaggio inconfondibile della coeva polifonia sacra italiana. Si tratta infatti di tradizioni in gran parte autonome, derivate da autoctone forme di lirica ed anche da originarie e antichissime scuole di vocalità ecclesiale. Nel rievocarle, *Mala Punica* apre le porte ad un vero continente sconosciuto, affascinante e sconfinato, nel mare dell'Ars Nova europea.

PEDRO MEMELSDORFF

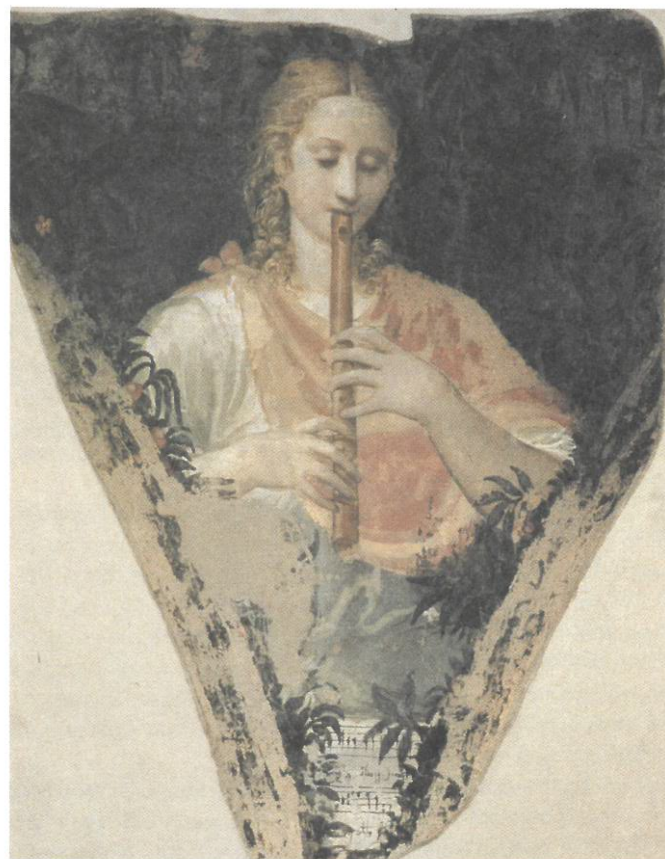
giovedì 16 settembre - Chiesa di S. Pietro - ore 21

CAVALIERI DEL CORNETTO: LUIGI ZENOBI E NICOLÒ RUBINI

CONCERTO PALATINO

direzione Bruce Dickey

Bruce Dickey, Doron Sherwin, Kiri Tollaksen	<i>Cornetti</i>
Simen van Mechelen, Charles Toet, Wim Becu	<i>Tromboni</i>
Liuwe Tamminga	<i>Organo</i>



Nicolò Dell'Abate, *Figura musicante*.
Modena, Galleria Estense.

PARTE PRIMA dedicata a Luigi Zenobi (1547-dopo 1602) detto Il Cavaliere Luigi del Cornetto, cornettista alla corte estense di Ferrara.

FRANCESCO USPER (1570-1641)	- Canzon à 6 (Venezia, 1619)
ANNIBALE STABILE (ca. 1535-1595)	- <i>Verde Lauro gentil</i> à 6
LUZZASCO LUZZASCHI (ca. 1545-1607)	- <i>I' mi son giovinetta</i> à doi soprani - <i>Il verdervi</i> à 5 - <i>O dolcezze amarissime</i> à tre soprani - Canzon decima à 4 (1608)
LUCA MARENZIO (1553-1599)	- <i>Tirsi morir volea</i> passeggiata da Giovanni Bassano (1591) - <i>Bianchi cigni</i> à 6
GIOVANNI GABRIELI (ca. 1554-1612)	- Canzon à 6 (Venezia, 1615)

PARTE SECONDA dedicata a Nicolò Rubini Modenese (1584-1625) detto Il Cavaliere del Cornetto, cornettista e maestro di musica alla corte estense di Modena.

FRANCESCO CAVALLI (1602-1676)	- Sonata à 6 (Venezia, 1656)
SULPITIA CESIS (sec. XVI-XVII)	- <i>Angelus ad pastores</i> à 4 (1619) - <i>Ecce ergo Jobannis</i> à 6 (Venezia, 1619)
MARCO UCCELLINI (ca. 1610-1680)	- Aria XV <i>sopra la scatola da gli agghi</i> (Venezia, 1645) - Sonata XI à 2 violini e 2 bassi (Venezia, 1639)
GEMIGNANO CAPILUPI (ca. 1573-1616)	- Motetto à 6 (Venezia, 1603)
GIO. BATTISTA STEFFANINI (ca. 1574-1630)	- <i>Nativitas tua Dei genetrix Virgo</i> (Venezia, 1608)
GIOVANNI PICCHI (sec. XVI-XVII)	- Canzon à 6 (Venezia, 1625)

I Cavalieri del cornetto: omaggio a due cornettisti degli Estensi

Un concerto dedicato a due cornettisti potrebbe sembrare, di primo acchito, una proposta alquanto strana. Nessuna musica scritta dai due compositori in questione compare sul programma, anche se uno di loro, il modenese Nicolò Rubini, era un compositore di talento. Con la nostra dedica a questi due personaggi, vogliamo, invece, suggerire il ruolo centrale svolto da questo strumento presso le corti d'Este sia a Ferrara che a Modena, nonché la posizione di rilievo che eccellenti esecutori di questo strumento riuscirono a raggiungere a quell'epoca.

Quasi tutto ciò che conosciamo della vita di Luigi Zenobi proviene da una raccolta di quattordici lettere che egli scrisse, principalmente a membri della Casa d'Este, tra il 1583 e il 1602. Nacque ad Ancona probabilmente intorno al 1547 ed operò per oltre vent'anni in Austria presso le corti di Massimiliano II e Rodolfo II. Fu reclutato dalla corte ferrarese nel gennaio 1589, dove divenne l'unico musicista più pagato nella storia della corte estense, con uno stipendio più elevato persino di quello del *maestro di cappella*, Luzzasco Luzzaschi. Prima di arrivare a Ferrara, era stato insignito del titolo "Il cavaliere Luigi del Cornetto", che sembrava essere di suo particolare gradimento. A Ferrara raggiunse la fama di giudice di cantanti e fu persino inviato a Roma per selezionarli. Si dilettò anche nell'arte della poesia e probabilmente della pittura, guadagnando grande popolarità non solo come cornettista, bensì anche come gentiluomo. In un periodo imprecisato intorno agli anni 1590 perse il favore della corte, probabilmente in seguito a talune richieste che gli furono rivolte, e il suo straordinario stipendio fu drasticamente ridotto, cosicché non fu più in grado di mantenere il proprio status di Cavaliere. Zenobi scompare dalla scena a Napoli, in condizioni di miseria finanziaria e professionale. Le sue ultime cinque lettere furono scritte da Napoli al Cardinale Alessandro d'Este di Roma, nel tentativo disperato di ottenere denaro. La più triste di tutte riguarda la presunta animosità del Capellano Maggiore: "non fece mai se non assassinar mi e perseguitarmi in publico, et in palese, vietandomi, ch'io sonassi sopra l'organo da quell'hora, e tessendo sopra di ciò una malignità barbarica ordinaria sua col Vicerè per poter dire quello, che ha detto, e fare quel, che ha fatto con odio, e biasmo di tutta questa Città, cioè, ch'io era vecchio, e non vedea più lume per sonare."

Nonostante le misere circostanze in cui Zenobi venne a trovarsi negli ultimi anni, fu in questo periodo che ci lasciò, forse, la sua eredità più importante. In una

lettera indirizzata ad un nobiluomo sconosciuto, Zenobi stabilisce, infatti, i requisiti essenziali del perfetto musicista. Tra le molte rivelazioni contenute in questa lettera della lunghezza di un trattato emerge la concezione di Zenobi di soave suonare degli strumenti a corda. Degli strumenti a corda egli scrive in generale che "più il piano debbono curare del forte", e del trombone che "Quelli del Trombone, si scuoprono nel tirar giusto, nel sonar dolce, nel fuggire il buino, e nell'immitazione della voce humana bassa, si come il Cornetto nell'alta."

Questi commenti divengono particolarmente significativi alla luce di una descrizione della tecnica di esecuzione di Zenobi a cura di Giustiniani nel 1628:

"Sono poi molti sonatori d'altri stromenti, che non staro' a nominare, salvo il Cavaliere Luigi del Cornetto anconitano, che lo sonava miracolosamente, et tra l'altre molte volte lo sono in un mio camerino sopra il Cimbalo, ch'era ben serrato et appena si sentiva; e suonava egli il Cornetto con tanta moderazione e giustezza, che fece stupire molti gentil uomini che si diletta vano di musica che erano presenti, puoiché il Cornetto non superava il suono del Cimbalo."

Ciascuna parte del concerto si apre con canzoni Veneziane analoghe a quelle che erano solite rappresentare la linfa vitale dei suonatori di cornetto e trombone all'inizio del XVII secolo. Tra questi "fermalibri" musicali abbiamo inserito opere delle corti estensi rispettivamente di Ferrara e Modena. Nella prima parte sono contemplate opere di Annibale Stabile, Luzzasco Luzzaschi e Luca Marenzio, opere che avrebbero benissimo potuto essere state eseguite dallo stesso Zenobi. Gli anni trascorsi da Zenobi a Ferrara coincidono con la moda (la si potrebbe tranquillamente definire ossessione) in voga a corte del *Concerto delle dame*. Queste esecuzioni di madrigali fioriti da parte di tre soprano donne erano rigorosamente segrete, tanto che potevano presenziarvi soltanto il Duca e gli ospiti da questi invitati. E' altamente improbabile che Zenobi potesse essere presente, lasciato solo e coinvolto nelle esecuzioni. Ci sembra, tuttavia, inconcepibile che un rinomato esecutore di uno strumento soprano e affascinato dal canto quale era Zenobi potesse restare insensibile a questa *musica secreta*. Egli deve essere stato a conoscenza della musica e del suo stile ornamentale, ed averla sperimentata con il cornetto. E' precisamente con questo spirito che presentiamo madrigali, ornamentali e non, di compositori del *Concerto delle dame*.

Nicolò Rubini nacque a Crevalcore nel 1584 ma si trasferì a Modena sin da ragazzo, dove divenne allievo di Orazio Vecchi. Fu scoperto nel ruolo di cornettista al

S. Agostino nel 1607 e divenne *maestro di musica* presso la cappella di corte nel 1616. Conosciuto sia come "Il Cavaliere del Cornetto" che come "Rubini del Cornetto", fu al tempo stesso compositore e cornettista e pubblicò diverse collezioni di musica prevalentemente secolare a Venezia. Dei suoi mottetti per 4-10 voci e strumenti esiste un'unica copia incompleta, che rende impossibile l'esecuzione di uno qualsiasi di essi all'interno del programma di questa serata. Rubini fu assassinato nel 1625 per ragioni oscure.

Nella seconda parte si presenta musica eseguita presso la corte estense modenese da una suora modenese, Sulpitia Cesis, dal virtuoso del violino Marco Uccellini, e dai cantanti Gemignano Capilupi e Giovanni Battista Stefanini.

Sulpitia Cesis era una suora del convento Agostiniano di San Geminiano di Modena. Come molte suore di clausura del 17° secolo in Italia, Sulpitia era una musicista di talento, le cui esecuzioni e composizioni trovarono eco ben oltre le mura conventuali. Fu autrice di un'importante raccolta di mottetti per due fino a dodici voci, *Motetti spirituali* (Modena, 1619) conservati presso la Biblioteca Estense di Modena. Ella viene inoltre menzionata più volte da un cronista contemporaneo, Giovanni Battista Spaccini, per la prima volta nel 1596 in relazione alla descrizione di una processione religiosa che fece tappa presso il convento di San Geminiano:

"... dov'era il corpo della loro musica con ogni sorta d'instromenti musicali, havendo Su(o)r Faustina Borgi mia cugina e figliuola del Sig. Geminiano, al presente abitante in Roma, giovane d'anni 22 virtuosissima in controponto, di suonare di cornetto et d'organo, et essendo alieva di Fabio Ricchetti, et anco suona di leuto eccellentemente Suor Sulpizia Figliuola dell'Ill.mo Signor Conte {Annibale} Cesis. Onde tornando al proposito nostro fecero concerto del motteto suo, qual fu molto lodato particolarmente dal Cavaliere del Cornetto {Nicolò Rubini}."

La raccolta Cesis aggiunge un'ulteriore dimensione ai possibili sbocchi dell'esecuzione strumentale nella musica vocale, in quanto la compositrice specifica gli strumenti in due dei mottetti.

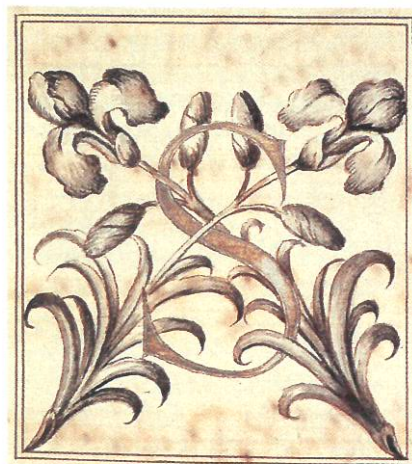
Utilizza tromboni e cornetti (questi ultimi eseguono ad un'ottava superiore rispetto a quanto scritto) per supplire alle voci di tenore e basso non disponibili in convento. Questo era uno dei tanti modi in cui le suore di clausura, alle quali era proibito collaborare con gli uomini, potevano eseguire musica con partiture scritte per voci maschili.

Marco Uccellini, nato a Forlimpopoli nel 1610, si trasferì a Modena intorno al 1639. Fu a capo della musica strumentale presso la corte estense dal 1641 e *maestro di cappella* presso la cattedrale dal 1647 al 1665. Nonostante la sua sia chiaramente musica per violino, vi sono testimonianze di esecuzioni con cornetto di alto livello in Emilia durante le ultime decadi del 17° secolo (incluso un trattato di Bartolomeo Bismantova da Reggio Emilia negli anni 1670 che comprende diteggiature per cornetto), e si può facilmente immaginare che gli allievi di Nicolò Rubini utilizzassero questa musica anche per il cornetto.

Capilupi e Stefanini erano sia cantanti, sia *maestri di cappella* presso il Duomo di Modena, e pubblicarono collezioni di musica sacra. Capilupi, allievo di Orazio Vecchi, fu coinvolto in un'accesa disputa con il proprio insegnante e architettò il licenziamento di quest'ultimo da *maestro di cappella*, per occupare il suo posto nel 1604. Alla morte di Vecchi un anno più tardi, Capilupi gli succedette anche in qualità di direttore musicale per conto del Duca di Modena. Stefanini occupò la posizione in Duomo dal 1615 al 1619.

I Cavalieri del Cornetto Zenobi e Rubini rappresentano l'ultima generazione italiana di grandi virtuosi del cornetto. Ben presto, infatti, la moda del violino avrebbe relegato il cornetto al secondo rango, facendolo infine cadere in desuetudine. E' alla memoria di questi due grandi virtuosi del cornetto che dedichiamo questo concerto, ma anche alla memoria di uno strumento che, al suo apogeo, era considerato "de gli stromenti di fiato il più eccellente"

BRUCE DICKEY
(traduzione dall'inglese di Riccardo Ternzi)



Capiletera da manoscritti musicali.
Modena, Biblioteca Estense Universitaria.

giovedì 23 settembre - Teatro Comunale - ore 21

prima assoluta

LO SCHIAVO LIBERATO

Serenata ò Academia con il Prologo
IL CAPRICCIO E LA COSTANZA
di Alessandro Stradella

ENSEMBLE "AURORA"

direzione Enrico Gatti

regia Lorenzo Arruga
assistente alla regia Danilo Milton Fernandez
scene Daniele Benericetti
costumi Maria Elena Mexia

Coproduzione Teatro Comunale di Modena - Festival *Les Nuits de Septembre*, Liegi

Personaggi e interpreti:

ARMIDA	Jill Feldman	<i>soprano</i>
RINALDO	Roberto Balconi	<i>alto</i>
CARLO	Gian Paolo Fagotto	<i>tenore</i>
UBALDO	Sergio Foresti	<i>basso</i>

Concertino:

Giovanni Dalla Vecchia	<i>primo violino</i>
Alessandro Ciccolini	<i>secondo violino</i>
Gaetano Nasillo	<i>cello</i>
Franco Pavan	<i>tiorba</i>
Francesco Baroni	<i>cembalo</i>

Concerto Grosso:

Paolo Cantamessa, Yayoi Masuda	<i>violini</i>
Geraldine Roux, Emmanuelle Laine	<i>alto viola</i>
Maurizio Borzone, Luca Trolese	<i>tenore di viola</i>
Alain Gervreau	<i>violone</i>
Nicola Dal Maso	<i>contrabbasso</i>
Carsten Lohff	<i>organo</i>

Nota di regia

Ci sono troppe cose da mettere insieme, per dare dimensione scenica allo *Schiavo liberato*. Prima di tutto c'è il dramma, intensissimo. Un maga ferma il tempo e dissipa la virtù di un eroe, tenendolo beato prigioniero per incantesimo in un giardino artificioso. Lei è affannata, inquieta, aspetta la fine dalle prime battute: vorrebbe che lui fosse concentrato sul suo amore, cerca dentro a lui e fuori di lui che cosa possa fare, finché il possesso amoroso perduto si tramuta in odio e minaccia. Lui è continuamente attratto e stupefatto; ma non può andare oltre lo struggimento, perché l'amore in cui ci si può riconoscere pienamente non esiste senza la volontà. Stradella sembra scavalcare tutto il teatro del suo secolo, i conflitti tra passione e dovere stilizzati in affetti univoci e in dichiarazioni morali. Pare aver tratto linfa dalle conquiste dell'Ottocento e offrire temi e riflessioni al nostro tempo.

Poi c'è la forma nuova, anzi quasi bizzarra: come se la libertà fantasiosa dell'opera secentesca, fatta di declamati, di spunti di canzone, slanci di danza, fosse protesa ad una sua conquista dei grandi slanci d'un'aria che però si libera, ma che non prende l'ampio sviluppo che avrà da Metastasio a quasi tutto Verdi; e la melodia sembra sorgere sull'invito di qualche strumento, o sulla memoria di qualche ballata, o come breve speranza di fermare il tempo con un ritmo circolare come i giochi dei bambini. Non c'è una logica teatrale nell'azione: c'è solo il tempo che fatale scorre e si sente scorrere, da cui non si può uscire. Quando i due guerrieri arrivano per convincer Rinaldo a risvegliarsi e combattere, l'accento del discorso è sull'urgenza, che alla fine li scatena in un terzetto eccitante e precipitoso.

Tutto questo però avviene nella forma statica della Serenata. Era un tempo in cui faceva spettacolo la parola, nel piacere delle conversazioni, nelle prediche in chiesa, nel teatro tragico; e in cui le stesse immagini racchiudevano il movimento, nella pittura, nella scultura, lasciando allo spettatore il compito di liberarlo. Il problema per noi oggi è la scelta di qualcosa che non appaghi l'occhio e non velichi la sensibilità alla cultura barocca in genere, ma provi a suscitare, o risuscitare nello spettatore quella voglia di sprigionare la fonda drammaturgia che parola, musica, immagini, nella presenza dei personaggi e dei musicisti racchiudono. La nostra scena, rapida, essenziale, i gesti, i costumi, cercano di suggerire un viaggio verso il barocco e ritorno, per altre vie da quelle della gradualità storica, come in una memoria sovrapposta di situazioni umane e di antichi incantesimi. Un rapido appunto per un teatro possibile, forse. Un invito, con mezzi

semplici, a prendere contatto direttamente con Alessandro Stradella e con il mito di Rinaldo e di Armida.

LORENZO ARRUGA

Lo schiavo liberato

Bernardo Tasso, essendo il suo padrone Ferrante Sanseverino principe di Salerno passato dalla parte della Francia, fu dichiarato ribelle e costretto a peregrinare fra varie corti di signori e prelati prima di ottenere, nel 1569, la modesta podesteria di Ostiglia nella provincia di Mantova. Durante un precedente periodo a Roma aveva chiamato a sé il figlio Torquato e quindi, a dieci anni, il ragazzo dovette lasciare la madre che non avrebbe più rivisto. I molti spostamenti di Bernardo portarono i due anche a Pesaro e a Padova, dove dal 1560 il giovane studiò legge e filosofia. In questo stesso anno il padre pubblicò il suo poema in ottave *Amadigi*, una rielaborazione del poema spagnolo *Amadis de Gaula* a cui egli aveva aggiunto vari episodi cavallereschi. L'ambizione di Bernardo era, infatti, di portare il poema cavalleresco alla dignità di poema eroico ed è pensabile che padre e figlio discutessero tali generi letterari ed i moduli di ciascuno di essi.

Il primo risultato poetico di Torquato Tasso, per quanto ne sappiamo, fu steso in questi anni - appunto nel 1562 quando egli aveva diciotto anni - ed era un poema in ottave in dodici canti, il *Rinaldo*. Senza completare gli studi universitari, egli si stabilì a Ferrara al seguito del cardinale Luigi d'Este e lavorò intensamente su qualche dialogo poetico. Lavorò anche ad un poema sulla prima crociata e la conquista di Gerusalemme, per il quale le prime idee già gli erano venute nel 1559 quando aveva sedici anni. Questo poema, esteso poi in venti canti in ottave, fu completato nel 1575 ed è conosciuto oggi sotto il titolo di *Gerusalemme liberata*: ciò avvenne dopo che l'autore aveva passato un periodo in Francia, dopo i suoi successi per l'elegantissimo dramma pastorale *l'Aminta* (1573), e prima dell'inizio di tutti i suoi disturbi psichici e struggenti scrupoli religiosi e letterari che lo portarono a modificare il poema per rispondere meglio ai dettami della Controriforma, pubblicandolo nel 1593 come *Gerusalemme conquistata*.

Gerusalemme liberata - l'opera poetica che per secoli sarebbe stata la più popolare della letteratura italiana -

già nel Cinquecento gareggiava con l'*Orlando furioso* per il posto di poema epico più conosciuto. Inoltre, essa si offriva anche come ricca fonte di versi per i compositori di madrigali e di monodie. Tasso stesso arrivò ad approvare l'impiego di musica, scrivendo nei *Discorsi del poema eroico* (1594) che "possono i poemi eroici esser cantati con quella sorte di musica ch'è perfettissima, come furono cantati i poemi d'Omero". Il primo compositore a musicare versi del *Gerusalemme liberata* fu Giaches de Wert, il quale, nel 1581 e 1584, pubblicò due madrigali su quattordici ottave del poema, quelle che riguardano Erminia tra i pastori, Tancredi sulla tomba di Clorinda, l'invettiva di Armida, e il lamento di Erminia alla vista di quello che lei crede sia Tancredi morto.

Il vivo trattamento di Tasso della crociata, con i suoi sentimenti religiosi ma anche con lo splendore dei riti ivi descritti, colpì anche i compositori di musica drammatica. Infatti, gli episodi trattati nella *Gerusalemme liberata* sono stati alla base di quasi cento opere e balletti oltre ad altre messe in scena in Italia (prima metà del Seicento) che successivamente in Francia (seconda metà del secolo), quindi nuovamente in Italia e in Inghilterra (per tutto il Settecento). Il più famoso fra i primi esemplari fu il *Combattimento di Tancredi et Clorinda* di Monteverdi rappresentato nel Palazzo Mocenigo a Venezia nel Carnevale, 1624. Sono di questo lavoro sia la battaglia fra i due guerrieri che il terribile dolore di Tancredi - alla morte non di quel che egli crede sia un uomo nemico, ma della bella musulmana, Clorinda - messi in musica dal compositore con pagine forti, drammatiche e talvolta perfino violente.

Fra tutti gli episodi del poema, però, il preferito e più sfruttato è stato quello che tratta dell'amore di Armida per Rinaldo (personaggio inventato da Tasso per fare omaggio a Rinaldo d'Este). Fra i molti troviamo Monteverdi che lo scelse per la composizione *Armida abbandonata* del 1626 (oggi perduta), Domenico Marazzoli per la sua opera *L'Amore trionfante dello Sdegno* del 1641, Lully per la sua "tragédie" *Armide* del 1686, libretto ripreso tale quale da Gluck nel 1777.

La popolarità del poema *Gerusalemme liberata* era quindi un fatto sicuro, anche nella Roma barocca. Si può così prendere per scontato che le varie questioni morali e religiose, oltre a quelle letterarie, fossero discusse a lungo fra gli intellettuali dell'epoca e non solo nelle loro conversazioni informali ma anche nelle loro accademie. Una di esse, l'Accademia degli Umoristi, aveva fra i suoi membri gli stimati poeti Giovan Filippo Apolloni, Sebastiano Baldini, Francesco Maria Sereni e Benedetto Pamphili. Cristina di Svezia,

che aveva abbandonato il trono del suo Paese per convertirsi al cattolicesimo e vivere vicino al Papa, fu una grande mecenate di tutte le arti e fondò l'Accademia Reale (che, dopo la sua morte, si trasformerà nella rinomata Accademia dell'Arcadia) con scopi principalmente letterari, anche se la musica occupava uno spazio di rilievo nelle loro riunioni. Forse fu proprio la Regina Cristina a chiedere a Sebastiano Baldini di stendere un componimento basato sull'episodio di Armida e Rinaldo. In ogni caso, sappiamo che Cristina usava fare delle richieste a Baldini: per esempio, lei inventò tutto uno scenario con i protagonisti Damone e Clori, che passò poi al poeta chiedendogli di realizzarlo in versi per musica. Dato che in quell'occasione il compositore scelto per musicare il componimento era Alessandro Stradella, è plausibile che lo stesso itinerario sia stato percorso anche questa volta.

Fatti sicuri sono che qualche nobile, Cristina o altro, chiese al Baldini di scrivere il testo per una serenata; che Baldini, o forse già il mecenate, scelse l'episodio amoroso dalla *Gerusalemme liberata*; che Baldini intitolò il suo componimento *Lo schiavo d'amor liberato*; e che Stradella mise il testo in musica con il titolo abbreviato di *Lo schiavo liberato*. Mentre non sappiamo chi fosse il munifico protettore, Baldini e Stradella sono due artisti ben noti agli studiosi e appassionati del Barocco romano.

L'abate Sebastiano Baldini (1615-1685) fu segretario di vari cardinali, un ruolo che svolgeva anche all'Università di Roma. Inoltre, condusse un'enorme corrispondenza, lettere cortesi e molto spesso umoristiche, che egli scrisse in continuazione e, apparentemente, senza nessuna fatica. Infatti, anche la sua poesia fluiva facilmente, soprattutto quella per musica, ed i suoi versi erano richiesti da compositori come Luigi Rossi, Carissimi, Savioni, Capraoli, Cesti, Alessandro Melani, Pasqualini, Marazzoli, Laurenzani - e Alessandro Stradella.

Quest'ultimo compositore, nato a Nepi nel 1639 da una famiglia nobile, ebbe un'esistenza movimentata. Egli non fu mai in modo stabile presso una corte o una chiesa o un teatro, ma si spostava in seguito agli inviti, lavorando prima a Roma, poi a Venezia, Torino e, per ultimo, a Genova, dove fu assassinato da ignoti nel 1682. Il catalogo della sua brillante musica elenca ben oltre trecento composizioni, e quindi la sua maestria si applicò a tutti i generi dell'epoca: opere, prologhi, intermezzi, oratori, cantate, madrigali, mottetti e sonate sia per piccoli organici che per quelli più grandi, formati di concertino e concerto grosso.

Nella loro collaborazione, Baldini fa svolgere il suo racconto nel delizioso giardino di Armida, dove la

bellissima maga saracena tiene con sé Rinaldo, il maggiore e più valoroso dei guerrieri cristiani. Si deve sapere che Armida (nel canto X di Tasso) faceva sviare e imprigionare i cristiani che attaccavano Gerusalemme, ma Rinaldo era riuscito a liberarli (canto XIV). Incontrando il nobile e coraggioso uomo, Armida - prima con odio e poi con amore profondo - lo trasporta in un'isola incantata (canto XV) dove Rinaldo, fatto innamorare della maga, dimentica totalmente le sue responsabilità per la crociata. Tutta la prima parte della serenata baldiniana, infatti, serve per dimostrare la bellezza ipnotica del luogo, il desiderio tremendo di Armida per Rinaldo, e il completo abbandono di questo all'amore ed ai vizi della vita spensierata. Improvvisamente, però, entrano in scena Carlo e Ubaldo, due guerrieri che cercano Rinaldo e, vedendolo con Armida, rimangono disgustati dal loro eroe ormai così dissipato (canto XVI).

Baldini apre la seconda parte de *Lo schiavo liberato* con i due inseguitori intenti a svegliare Rinaldo, momentaneamente lasciato solo da Armida (sempre canto XVI). Lo costringono a guardarsi in uno specchio (che in Tasso è esplicitamente uno scudo) per rendersi conto del suo stato degradato. Egli si guarda con orrore e con rinnovato sforzo dichiara che "il core ed il sembiante esser dee di guerriero e non d'amante". Pronti a partire, i tre sono bloccati dal ritorno di Armida. La donna passa tra una serie di emozioni, tutte umanamente comprensibili. Con gli eloquenti versi di Baldini, Armida è subito eccitata e cerca di fermare Rinaldo ("Ah, fermati!"); poi, capisce che vuole lasciarla, è dolente ("Di senso già priva"): Ora è la rabbia che la prende e inveisce contro tutte le forze che avrebbero dovuto sostenere i suoi desideri ("Ah, traditrici scorte") e le chiama tutte ad aiutarla ("Navigante, rendetemi il crudele"). Armida finisce, però, disperatamente chiedendo la morte dell'amato che l'ha abbandonata ("Almen dai claustr"). Tocca ad Ubaldo di consigliarla: "Resta, ch'egli sen parte, e godi gl'agi del tuo vago giardin, de' tuoi palagi". Baldini conclude la sua serenata con una morale in cui loda il ritorno del peccatore sulla retta via.

Il compito del compositore de *Lo schiavo liberato* era di rafforzare il racconto di Baldini, di mettere in rilievo i sentimenti ivi tracciati o suggeriti e di comunicarli agli ascoltatori tramite la sua musica, di stimolare l'attenzione del pubblico e mantenerla fino alla fine, insomma di coinvolgere il pubblico - e Alessandro Stradella fa tutto questo in modo esemplare. Emozioni come la gioia esuberante di Armida (l'aria "Sinchè verdeggia), la dolcezza dell'amore fra lei e Rinaldo (il duetto "A chi ben ama, ogni momento è un

giorno"), l'urgenza della fuga di Ubaldo, Carlo e Rinaldo (il trio "Volando al naviglio si corra") sono espressi dal compositore in maniera unica. C'è anche la sua maestria tecnica che si può notare, per esempio, nell'aria di Armida, "E tu peregrino" basata su un basso ostinato, cioè una franse nel basso che si ripete: ma in questo caso non è ripetuta sulla stessa altezza ma si sposta e quindi anch'essa è un "peregrino"; in "D'amarsi e mirarsi" di Rinaldo, un altro basso che tende a ripetersi; e in tutti i piacevoli ritornelli strumentali presentati dopo le arie, che offrono il tema dell'aria appena sentita ma in un altro contesto contrappuntistico.

In quest'epoca il compositore avrebbe sicuramente conosciuto i cantanti e strumentisti scritturati per la sua musica. I molti passaggi difficilissimi de *Lo schiavo liberato* ci fanno così capire che erano tutti grandi virtuosi: notiamo le fioriture scritte per Armida in "E tu peregrino", per Ubaldo in "Il vigor rendi agli spirti", per Ubaldo e Carlo insieme in "Non più prigioniero rimanga" e la splendida corsa di ritmo "motorico" composta per il basso continuo in "E tu peregrino": La sezione della serenata che è senza dubbio la più impegnativa, però, è la lunga multivariata scena di Armida quando perde Rinaldo: qui occorre senz'altro un cantante virtuoso ma anche un'attrice capace di interpretare le forti emozioni: E' in questa scena, resa drammaticamente, oltre che musicalmente, splendida dallo Stradella che le sue capacità di compositore e di drammaturgo, già evidenti durante tutta la serenata, sono confermate in modo straordinario.

L'insieme di strumenti richiesti dal compositore per *Lo schiavo liberato* è ancora nuovo per quest'epoca: quello di concertino e concerto grosso. Essi sono impiegati qualche volta come un unico blocco (per esempio nell'aria di Armida, "Non chiuder quei lumi" e quella successiva di Rinaldo, "Aprite mie pupille"); ma gli strumenti sono anche divisi in organici più piccoli (per esempio, il basso continuo solo in "Sdegni alma nobile" per Ubaldo, il concerto grosso solo in "Almen dai claustr, voi torbid'austri" per Armida, il concertino solo in "E dove t'aggiri" sempre per la maga). Cambiando l'accompagnamento strumentale in questo modo, Stradella ci offre una sonorità che è variata continuamente, e che incrementa perciò il senso di percorso, di cambiamento della situazione lungo il racconto.

Mentre si sa che le opere erano presentate sul palcoscenico, c'è ancora molta discussione su come le cantate e le cantate-per-fare-una-serenata (appunto *Lo schiavo liberato*) erano presentate: erano cantate in qualche salone o cortile (secondo la stagione) o in un

teatro? Con i cantanti in costume o semplicemente ben vestiti? Con delle scene? Con degli spostamenti in scena? Il componimento di Baldini e Stradella suggerisce delle risposte, almeno per quanto riguarda questa collaborazione. Vari momenti nel testo, infatti, indicano chiaramente un'azione da parte di qualche personaggio (Armida che esce di scena, Ubaldo e Carlo che vedono di nascosto gli amanti, lo specchio/scudo dato a Rinaldo, ecc.), e quindi sarebbe lecito immaginare la serenata come presentata in una scena, con i personaggi vestiti secondo i loro ruoli e muovendosi secondo l'azione richiesta dal testo. Un'altra indicazione riguarda sia la sinfonia di apertura che l'ultimo brano strumentale: tutti e due hanno lo spirito e la struttura di balli e non ci sorprenderebbe scoprire che fossero danzati.

Reggetemi, non posso più

Come introduzione a *Lo schiavo liberato*, si è qui scelto di presentare *Reggetemi, non posso più*, uno dei vari prologhi composti da Stradella. Essi, come i suoi intermezzi, erano eseguiti insieme ad un'opera o ad un dramma recitato. Il poeta del prologo era un altro frequente collaboratore del compositore, senza dubbio il più prestigioso: si tratta di Flavio Orsini, il Duca di Bracciano, un uomo colto con interessi in musica, retorica, matematica e arti letterarie. Non si sa per certo l'occasione che suscitò la stesura del prologo, ma il testo loda le glorie del re francese e perciò due

possibilità possono essere avanzate: quando Orsini diede una commedia in casa dell'ambasciatore francese nel 1666 o per celebrare nel 1668 il ritorno dalla Francia del fratello cardinale. E' interessante notare che, fra le altre persone menzionate nel corso del prologo (sembra che c'entrino con la storia della commedia), ci fosse anche un certo padre detto essere il Re Gustavo, descrizione che potrebbe riferirsi al genitore di Cristina di Svezia, la quale era arrivata a Roma nel 1655.

Reggetemi, non posso più è una breve scena fra Capriccio, che lamenta di non poter più riuscire a resistere all'Amore, e Costanza, la quale capisce che soffrire in una tempesta è difficile e quindi è pronta ad aiutarlo. Lei cita poi il re di Francia, Principe Alfonso, l'Infanta d'Ungheria, Gismena e Gustavo, ed i due discutono se queste persone siano costanti o meno. Alla fine Costanza ordina a Capriccio di stare attento agli eventi che seguiranno - cioè quelli della commedia e, nel nostro caso, quelli della serenata *Lo schiavo liberato*. Il testo ha suggerito allo Stradella di comporre un'aria per Capriccio e tre per Costanza. Le loro parti scorrono senza particolari difficoltà, arricchite dall'accompagnamento di due violini più il basso continuo. La partitura è molto meno complessa di quella de *Lo schiavo liberato*, il che potrebbe confermare la sua stesura una decina di anni prima della serenata; allo stesso tempo è la scrittura che ci vuole per il testo divertente e leggero, ben diverso dallo sforzo letterario compiuto da Baldini.

CAROLYN GIANTURCO

martedì 5 ottobre - Chiesa del Paradisino - ore 21

VARI FRUTTI
DEL GIARDINO MUSICALE ESTENSE
ò siano

SINFONIE À VIOLINO SOLO COL SUO BASSO CONTINUO
di Corelli, Degli Antonii, Stradella, Fiorè, Tonelli

ENSEMBLE 415

Chiara Banchini

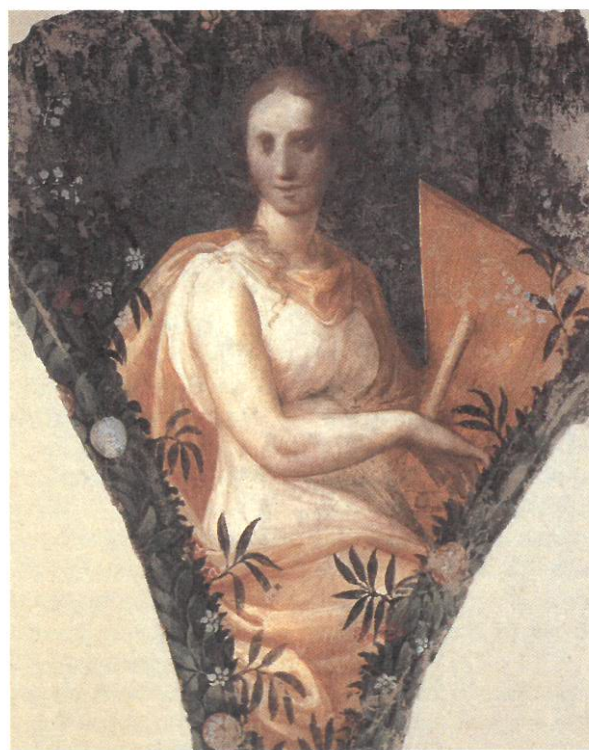
violino

Gaetano Nasillo

violoncello

Jesper Christensen

clavicembalo



Nicolò Dell'Abate, *Figura musicante*.
Modena, Galleria Estense.

ALESSANDRO STRADELLA (1639-1682)

- Sinfonia per violino, violoncello et b.c.

PIETRO DEGLI ANTONII (1639-1720)

- Sonata Seconda in Sol Minore per violino et b.c.
Grave - Allegro - Grave - Con spirito

ANGELO MARIA FIORÈ (1686-1732)

- Sinfonia per violoncello e b.c.

ARCANGELO CORELLI (1653-1713)

- Sonata op.V n.II in Si bem. maggiore per violino e b.c.
Grave - Allegro - Vivace - Adagio - Vivace
(realizzazione del basso continuo di ANTONIO TONELLI)

PIETRO DEGLI ANTONII

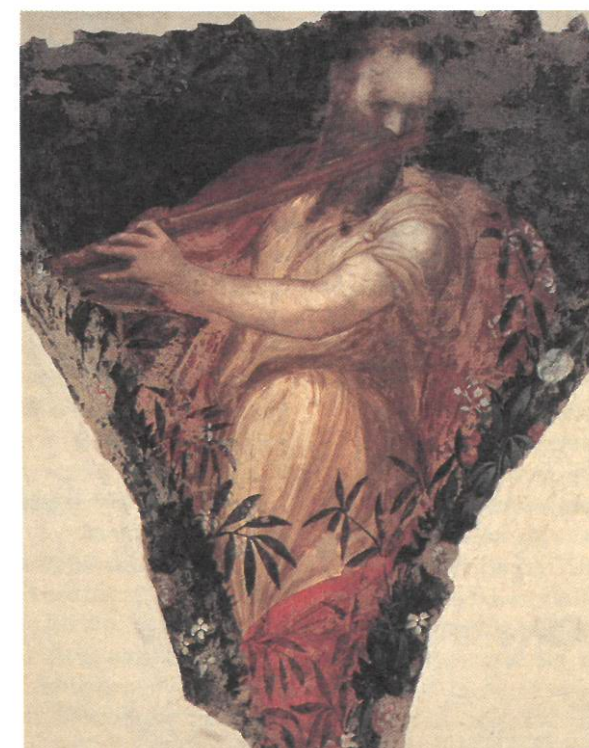
- Sonata Prima in La minore per violino et basso continuo
Con affetto - Vivace - Aria grave - Adagio - Allegro

PIETRO DEGLI ANTONII

- Ricercata in Sol minore per violoncello solo

ARCANGELO CORELLI

- Sonata op. V n. 12 per violino e b.c. *La Follia*
(realizzazione del basso continuo di ANTONIO TONELLI)



Nicolò Dell'Abate, *Figura musicante*.
Modena, Galleria Estense.

Varii frutti del Giardino Musicale Estense

Quando pensiamo alla musica per piccoli gruppi di strumenti nel secondo Seicento siamo portati a ricordare i grandi nomi di compositori che, come Corelli, hanno determinato la modificazione del gusto e dello stile. L'originalità di Corelli, tuttavia, non sarebbe stata possibile se a metà di quel secolo una fitta rete di Cappelle, di Corti e di Accademie non avesse ospitato compositori, strumentisti, didatti e teorici di varia provenienza sempre pronti a spostarsi da un luogo all'altro per portare la propria arte e per allargare le proprie conoscenze.

In questo senso le basiliche e i palazzi padani hanno avuto una straordinaria importanza nella produzione e nella promozione musicale: e se a Bologna (legata politicamente a Roma) furono soprattutto le chiese ad essere laboratori attivi di indagine formale e stilistica, a Modena fu la Corte Estense a favorire le arti tutte e la musica in particolare. Non solo compositori e virtuosi erano assunti ed apprezzati nel complesso di corte, uno dei più ampi e vari del momento, ma la biblioteca musicale del duca era tra le più vaste dell'epoca (costituisce oggi il nucleo fondamentale della sezione musicale della Biblioteca Estense) e raccoglieva pagine di varia provenienza, di autori celebri, anche se non erano stati ospiti in città.

Significativo a questo proposito è il caso di Stradella, di cui la Biblioteca Estense possiede la maggiore raccolta di partiture, frutto della passione del Duca in particolare per la sua musica vocale, ma che, se pure figlio di un nobile della provincia, probabilmente non aveva mai operato a Modena. O ancora quello di Fiorè, attivo tra Piemonte e Lombardia, ma figura centrale nella diffusione della scuola violinistica italiana a inizio Settecento.

Un legame intrigante vincola invece Degli Antoni, Corelli e Tonelli, un legame storico e stilistico che vale la pena, seppure brevemente, di ricostruire.

Bolognese, Pietro degli Antoni divenne celeberrimo alla sua epoca per la poliedrica attività all'interno delle Chiese come compositore e come violinista di corte. Lo stesso Padre Martini definì il suo un "comporre facile e dilettevole", ricordando anche il legame con la tradizione imitativa, ma sottolineando la maggiore importanza da lui attribuita alla parte del solista e all'invenzione tematica, pur su una solida base armonica e formale. Dimostrazione di questo cambiamento estetico sono le due *Sonate per violino e basso continuo* presentate in questo concerto, che, pur composte negli ultimi decenni de Seicento, giocano

ormai del tutto sull'analogia tra lo strumento ad arco e la voce; mentre singolare per l'epoca, ma simbolo di una tradizione strumentale che aveva le sue radici proprio nelle scuole bolognesi e modenesi, è la *Ricercata per violoncello solo*.

Per questo costruttivo legame con la tradizione, ma anche per questo suo sguardo in avanti, Degli Antoni è stato individuato dalla storiografia come un precorritore dello stile di Corelli, il quale così pur originale, propone, alla sua epoca, un'importantissima (e conclusiva) sintesi tra le varie tendenze musicali locali e i diversi generi cameristici barocchi. Se questi, in particolare, sono protagonisti nelle sonate a tre, il passaggio dal severo contrappunto alla tensione solistica caratterizza invece la raccolta delle sonate per violino e basso continuo. Mentre la *Sonata n. 11* è legata ancora alla forma in più movimenti, la *Sonata op. 12 "La Follia"* dimentica la compostezza per sbilanciarsi decisamente sulla più moderna concezione virtuosistica giocando sulla forma del tema con variazioni che tanto successo avrà negli anni futuri.

Corelli però si trasforma in un perno tra i suoi predecessori e le generazioni successive: le due sonate, infatti, vengono qui proposte nella realizzazione del basso continuo di Antonio Tonelli. Nato a Carpi, formatosi a Bologna, fu negli anni Trenta del Settecento virtuoso dei principi di Modena ma si dedicò contemporaneamente al concertismo e alla composizione, incarnando così i vari volti del musicista nel suo secolo, e si propose anche come teorico e didatta. Ne sono testimonianza due lavori rimasti manoscritti all'Estense di Modena che prendono Corelli a riferimento: il "Corelli trasformato" e, appunto queste realizzazioni di raro ascolto e grande bellezza.

Il 'basso continuo' - una serie di accordi di sostegno alla parte del solista di cui era scritta dal compositore solo la parte del basso - veniva, di norma, in epoca barocca, realizzato estemporaneamente dal clavicembalista; la necessità, invece, di realizzazioni scritte (come queste di Tonelli) mostra quanto ormai fosse stata grande la trasformazione degli esecutori 'dilettanti', che non avevano più una conoscenza diretta dell'arte del comporre.

Ma mostra anche quanto, molto dopo la morte di Corelli, in un mondo che dimenticava in fretta i compositori e gli stili del passato, la lezione violinistica e musicale del grande artista di Fusignano fosse ancora vivissima e imprescindibile anche in un mondo culturale profondamente diverso.

MARIA CHIARA MAZZI

sabato 9 ottobre - Teatro S. Carlo - ore 21

ARIE, CAPRICCI, CANZONI & ALTRE FANTASTICARIE

Musiche strumentali e vocali
di Bellerofonte Castaldi modenese

LE POÈME HARMONIQUE
direzione Vincent Dumestre

Guillemette Laurens *canto*

Friederike Heumann
Sylvie Moquet
Nanja Breedjick
Joël Grare
Vincent Dumestre

viola da gamba basso & lirone
viola da gamba soprano
arpa tripla
percussioni
tiorba e chitarra barocca

BELLEROFONTE CASTALDI (ca. 1580-1649)

- Mascherina Canzona
- Echo notturno

CLAUDIO MONTEVERDI (1580-1649)

- *Si dolce il tormento*

HIERONIMUS KAPSBERGER (1580-1649)

- Toccata e Passacaglia

BELLEROFONTE CASTALDI

- Francese lamentevole
- Steffania persuasiva

DOMENICO BELLÌ (1580-1649)

- *Occhi belli, occhi celesti*

ANONIMO sec. XVII

- Sonata sopra la Monica

BELLEROFONTE CASTALDI

- *Dolci miei martiri*
- La lettera d'Heleazaria Hebraica
- *Chi vidde più lieto*

Arie, Capricci, Canzoni & altre Fantasticarie

*Quando mi sarò avvicinato alla
perfezione, dirò quel che ho nel cuore.*

Bellerofonte Castaldi, *Rimansuglio di Rime Bernesche*

Bellerofonte Castaldi era musicista, compositore, ma anche poeta, avventuriero. Nato a Modena, ne fu allontanato intorno al 1620 per essere implicato nell'omicidio dell'assassino del fratello, e per aver denunciato nelle sue lettere gli abusi del potere, specialmente del clero. Fu processato e passò un periodo in prigione. Nel 1623, annuncia nel suo *Libro Primo* "Sono a Venezia, e sono vivo!". Così tutto il resto della sua vita lo passò in giro per il mondo, soprattutto l'Italia, da ciò si comprende una così grande libertà compositiva e il suo eclettismo musicale. Alla stessa maniera di questa vita da esule, questo programma riunisce dei brani di Castaldi e di musicisti che avrebbe potuto incontrare durante i suoi soggiorni a Roma, Venezia o Firenze ed è concepito come un viaggio nell'Italia barocca del XVII secolo.

La Biblioteca Estense di Modena, Italia, annovera un manoscritto intitolato *Rimansuglio di Rime Bernesche*¹, una sorta di diario interamente scritto in versi da Bellerofonte Castaldi di proprio pugno. A questo documento sono seguite poesie d'amore, lettere a personaggi illustri, profezie che evocano la distruzione di talune città italiane, denunce e invettive (nei confronti di nemici personali) dallo stile talmente crudo da rammentare l'audace *Decamerone* del Boccaccio, riflessioni filosofiche sulla morte, racconti di viaggi... Questo volume di 80 pagine, le ultime pagine del quale furono scritte qualche mese prima della morte di Castaldi nel 1649, rappresenta una testimonianza unica, sorprendente, talvolta commovente, che ci permette di ricostruire, seppure a grandi linee, la vita, l'attività artistica e il carattere di questo musicista italiano.

Nelle *Rime*, Castaldi spiega anche l'originalità del suo nome: "Mio padre, che mi generò, fu gentiluomo dal nome Francesco Castaldi, mia madre, che mi portò in grembo, Maria Rossi di Terni (...) Mio padre trovò nomi stravaganti per battezzare coloro che da lui furono generati perché non avesse a verificarsi ciò di cui egli aveva sempre sofferto." Vi

erano, infatti, tre Francesco Castaldi a Modena, la cui corrispondenza veniva regolarmente scambiata. Per questa ragione egli disse a se stesso: "se avrò dei figli, rinuncerò ai nomi Piero, Polo o Gian e darò loro nomi singolari". Ebbe dapprima quattro figlie: Arpalice, Areta, Axiotea e Artemia, e, in seguito, tre figli maschi: Oromedonte, Sesostro e, infine, Bellerofonte.

Questa decisione lasciava già intuire alcuni dei principi che sarebbero poi stati alla base dell'educazione dei giovani Castaldi: un profondo gusto per il sapere, l'amore per la cultura, un grandissimo rispetto per gli alti valori morali e gli ideali cavallereschi, il tutto in armonia con il codice comportamentale definito dal libro di grande influenza di Baldassar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*. Più tardi Castaldi si distinse sia nell'arte della musica, sia in quella della poesia, tanto da essere apprezzato e come virtuoso e come poeta, come attestano i suoi rapporti con i poeti Tassoni, Testi e i compositori Gastoldi e Monteverdi.

All'età di 23 anni, Castaldi viaggiò per tutta Europa: fu questo l'inizio di una vita avventurosa e di esilio permanente che abbandonò soltanto poco prima della sua morte per ritrovare la Modena che gli aveva dato i natali.

Se fece il giro del mondo, fu in virtù delle sue doti di compositore, ma egli condusse altresì un'esistenza da braccato, sia per avere partecipato, intorno agli anni 1620, all'assassinio dell'omicida del fratello Oromedonte e, inoltre, per avere denunciato con assiduità nelle proprie lettere gli abusi di potere, segnatamente quelli del clero. Cacciato da Modena, fu perseguitato per il resto della vita, sperimentando più volte la prigione "(...) *Eccomi qui, dopo sei mesi, lontano da casa, rinchiuso con un San Paccuvio (...) Vivo segregato da ogni forma di collera e furore, ma temo la plebaglia, (...) e che essa appicchi fuochi violenti, sempre accesi, peggiori di quelli del Vesuvio (...) Veglio da lontano sulla tela, come una grande ragnatela tenace, ardente e logora*".

Castaldi era un epicureo, uno spirito libero. Musicista indipendente, egli antepose sempre la propria libertà all'assoggettamento, che avrebbe significato per lui essere al servizio di un principe. "Ammiro la corte e la lode da lontano, non avendo io mai posseduto l'indole per farne parte (...)". La sua musica non è mai stata creata per piacere a qualche mecenate. Ciò che fa, tuttavia, la ricchezza del musicista è altresì responsabile della

sventura dell'uomo Castaldi. Solo, oppresso dai debiti, incapace di sostenere la propria famiglia, Bellerofonte Castaldi morì il 27 settembre 1649. "Il mio portafoglio è come una vescica sgonfia (...) Mi trovo nella sventura e prestò non avrò più nemmeno di che sfamare Mario, Anselmo e Christoffano.² (...) Voglia la morte sopraggiungere e sottrarmi a questo mondo: ho ideato belle cose, ma poiché bisogna morire, ho l'ardire di credere che il mio carniere sia privo di peccati. Nessuno può dire quanto dolce sia la morte se non l'ha provata, e non esiste nulla di paragonabile alle ultime ore di vita."

La produzione musicale di Castaldi è contenuta in due volumi, e parecchie opere sono raccolte nel manoscritto di Modena.

La raccolta *Capricci a due stromenti cioè Tiorba e Tiorbino e per Sonar Solo Varie Sorti di Balli e Fantasticarie Setnoforelleb tabedul*³ (pubblicato a Modena nel 1622) contiene le opere per tiorbe, quelle in duo con il tiorbino (strumento due volte più piccolo della tiorba e la cui tessitura è superiore di un'ottava), strumento di cui questa raccolta rappresenta la sole fonte di musica attualmente conosciuta. Castaldi fa uso delle forme antiche di scrittura a cui si riallaccia: Fantasie, Canzoni, Capricci in forma di Ricercar, pur sviluppando una grande inventiva poetica, coltivando il gusto del bizzarro in composizioni dai titoli talvolta misteriosi (*La Mascherina, Il Bisbizzoso*), talvolta umoristici (*L'Hermaphrodito*), talvolta descrittivi (*La Quagliotta, il Svegliatoio*). Successioni armoniche di accordi modali, arpeggi, accordi di settima non preparati, cromatismi espressivi che disturbano l'effetto della tonalità (come nel *Tasteggio Soave*) mostrano dunque la profonda conoscenza che Castaldi possedeva anche delle nuove forme musicali dell'epoca influenzate dal *Nuovo Stilo*. Per tutte queste opere, Castaldi precisa di non essersi preoccupato di fornire indicazioni quanto a tempo, fraseggio, dinamica, ornamento o diteggiatura: "Perché chi avrà giudizio per sonare sicuro questa intavolatura l'avrà ancora per così fatti rimansugli".

Le altre due fonti da cui provengono le opere di Castaldi sono il *Primo Mazzetto di Fiori musicalmente coltri dal Giardino Bellerofonteo*, pubblicato da Alessandro Vicenti a Venezia nel 1623, e il Manoscritto di Modena (*I-Moe Mus. G.239*). Anche qui trapelano ancora una volta l'indipendenza e la libertà musicale di Castaldi, nonché il suo eclettismo, conseguenza diretta di un

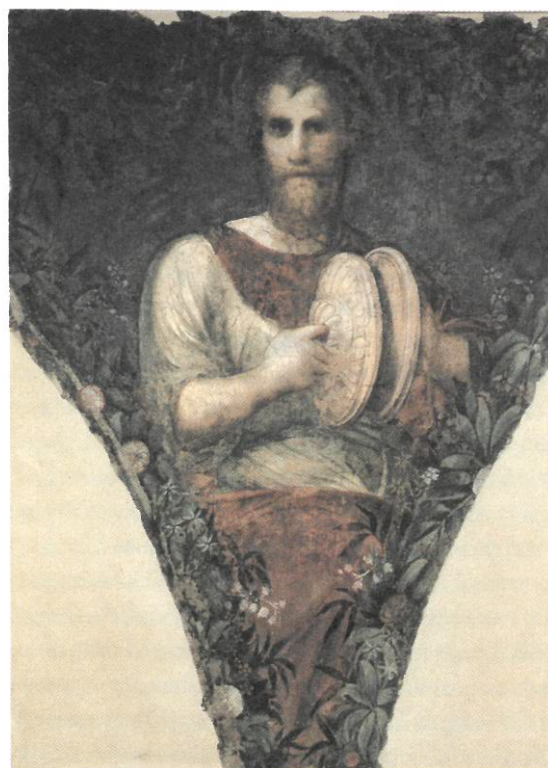
percorso musicale vario, non imponendosi l'autore alcun limite di stile o di genere nelle proprie opere.

Eco probabilmente dell'atmosfera tipica delle opere Monteverdiane (vedere in maniera dettagliata al *Possente Spirto de l'Orfeo?*), al quale Castaldi dedicò un poema (*L'Echo Notturmo* è un poema in cui l'amante si sostituisce a Narciso sviando il famoso mito della ninfa Echo (strizzatina d'occhio dell'autore del poema, che non è altri che... Castaldi medesimo) e si lamenta, fino a che progressivamente non scompare la voce di Echo "nel silenzio della notte fonda che avvolge il mondo". Se Castaldi si rivela, da un lato, un melodista, il cui canto semplice e profondo riesce ad illustrare la bellezza grave del testo (in *Francese lamentevole* o in *Dolci miei martiri*), egli sa altresì trovare gli "idiomatismi" armonici e i colori della musica popolari utilizzando effetti di basso scritto in "musette", ripetizioni ritmiche all'unisono su due corde separate (al tiorbino, oppure alla tiorba come nella *Follia* o in *Cecchina corrente* e *Sadoletta corrente*), o ancora ricreando un'opera di teatro in miniatura, come in *Chi vidde più lieto*, dove due personaggi (un uomo e una donna) si innamorano l'uno dell'altra, litigano, si ritrovano e PONCUENT il loro discorso di onomatopee e di effetti sonori ("qui si sputa, si sospira, si tossisce" dice Castaldi!), mentre Amore ironizza, commenta o moralizza ad ogni fine strofa.

Ben diversa è *La Lettera d'Helezaria Hebraica a Tito Vespasiano*, nella quale Castaldi dispiega il proprio talento di madrigalista per illustrare una lettera che racconta dello strazio di una donna ebrea il cui digiuno prolungato, durante l'assedio di Gerusalemme ad opera di Tito Vespasiano, la obbliga ad uccidere e mangiare il proprio figlio: "Qui, prima del tramontar del sole, divorerò il frutto del mio ventre", canta la donna, mentre per cinque volte ritorna il basso della passacaglia, come una supplica lenta e disperata.

"Poiché, che l'uomo sia folle o prudente, la morte lo rivestirà comunque del proprio mantello"

Il destino di Bellerofonte Castaldi era già racchiuso nel proprio nome. Nella mitologia greca, l'eroe Bellerofonte, principe di Corinto, cattura il cavallo alato Pegaso, simbolo dell'ispirazione e della bellezza, ed uccide il mostro tirannico Chimera, simbolo di inganni e macchinazioni. In seguito, l'Eroe sconfigge gli Dei condannandosi ad errare solo nella miseria fino alla morte. Allo stesso modo, Castaldi,



“trasportato sulle ali di Pegaso”, armato della musica e della poesia lirica, combatté una guerra contro la disonestà, l’ingiustizia, l’empietà e gli abusi di potere, che denunciò durante l’intero arco della propria vita.

Anch’egli sconfisse, più volte, “*coloro che sono più forti e truffatori*”⁴ con il suo spirito temerario, la sua lingua e la sua penna taglienti, e anch’egli sperimentò la prigionia, l’esilio, le ferite⁵, la solitudine e la povertà. Mentre, però, la poesia sembra essere sempre stata la sua arma nonché uno stile di vita, la musica l’accompagnò costantemente, rivestendo il ruolo di salvatrice:

*“Mora che vive in pianto
E viva solo a cui diletta il canto”*

PETER VAN HEYGHEN & VINCENT DUMESTRE
(traduzione dal francese di Riccardo Terenzi)

Nicolò Dell’Abate, *Figura musicante*.
Modena, Galleria Estense.

Nota: Una parte dei brani italiani citati è stata tradotta dal francese

¹ Francesco Berni (1497-1535) è l’autore di una poesia burlesca e allegra. Il termine “*bernesche*” è riferito probabilmente solo ad una parte dell’opera poetica delle Rime.

² Poiché Castaldi non si sposò mai, è probabile che Mario, Anselmo e Christoffano fossero i figli dei suoi fratelli, uno dei quali fu assassinato e l’altro morì di peste. Bellerofonte sarebbe stato, in tal caso, loro tutore.

³ La formula latina “*Ludebat Bellerofontes*” è ambigua, in particolare se scritta a rovescio. Questo può significare “Bellerofonte suonava” (tutte le sue opere) oppure “Bellerofonte si divertiva” (a comporre ed eseguire opere), o ancora “Bellerofonte si è preso gioco” (*del lettore*). E’ probabile che Castaldi volesse alludere a tutte e tre le accezioni contemporaneamente.

⁴ Parecchie volte egli lamenta: “*Oppresso da pensieri tristi e raggiunta l’età di 68 anni, vivo, malgrado ciò, in questa città di Modena ove il crudele destino, che mai muta, non si è ancora stancato di tormentarmi (...). Sono stato vittima di ogni sorta di sventura, e ho sofferto ogni tipo di stimate, temendo sempre il Demonio, e mi sono trovato centinaia di volte a duello con la morte; malgrado tutto ciò, sono ancora vivo. Sono più di vent’anni che la sventura e la sorte avversa mi perseguitano. (...)*”

⁵ Castaldi era claudicante, essendo stato colpito ad un piede da un proiettile sparato da qualche vendicatore vittima di una satira mordace.

venerdì 15 ottobre - Chiesa di S. Agostino - ore 21

SELVA DI VARIE COMPOSIZIONI PER SONAR D’ORGANO

Composizioni organistiche per gli Estensi

Andrea Marcon *organo*

ALESSANDRO SCARLATTI (1660 - 1725)

- Toccata in la maggiore
- Allegro - Presto - Partita alla lombarda - Fuga*
- Fuga del II tono
- Fuga del III tono
- Fuga del I tono

GIOVANNI BATTISTA FERRINI

- Ballo di Mantova

BERNARDO PASQUINI (1637 - 1710)

- Toccata in la
- Tre Arie
- Variazioni Capricciose

BALDASSARRE GALUPPI (1706 - 1785)

- Sonata per flauto
- Sonata in re minore
- Andante - Allegro - Largo - Allegro spiritoso*

IGNAZIO SPERGHIER (1734 - 1808)

- Sonata per organo
- Allegro con brio - Andante - Allegro*

Selva di varie composizioni per sonar d'organo

Solitamente i concerti di musiche per organo si presentano compatti e omogenei nell'accostamento dei brani e degli autori in programma. Questo accade perché ciascun organo storico appartiene ad un'epoca e ad una cultura musicale specifica e può essere utilizzato al meglio proprio nella resa di quel repertorio.

Questo concerto invece percorre quasi un secolo e mezzo di letteratura organistica italiana: è quanto mai una 'selva' di composizioni - così come sottolinea il titolo - un vero bosco che affianca essenze e stili differenti, quanto può essere differente non solo lo stile, ma anche la concezione strumentale e musicale stessa tra la metà del Seicento e l'inizio dell'Ottocento.

Ma un programma come questo, che sembra contraddire le premesse del nostro discorso è, invece, a ben guardare, il più adatto alla nostra occasione, perché è l'organo della Chiesa di Sant'Agostino che vive una lunga storia: costruito nel 1519 da Giovanni Battista Facchetti lo strumento venne ristrutturato già nel 1606 e subì aggiunte di registri, modifiche e rifacimenti fino alla fine del secolo diciannovesimo. Ciò non dimostra, come parrebbe a noi oggi, una mancanza di rispetto verso gli strumenti del passato, ma la vitalità e la centralità culturale di un luogo (nel quale furono, ad esempio celebrati i funerali di Francesco I nel 1659, epoca alla quale si fanno risalire le prime trasformazioni dello strumento originario) oltre al desiderio di eseguire un repertorio sempre aggiornato.

Di questa stessa epoca sono contemporanei i brani del Ferrini, di Alessandro Scarlatti, di Bernardo Pasquini - non pensati per Modena ma qui conservati - tutti e tre attivi a Roma sia al servizio delle più importanti casate patrizie, come gli Ottoboni, i Pamphili, i Borghese, sia come organisti nelle chiese e negli oratori della città, in un momento di profonda trasformazione estetica: il passaggio dal Barocco all'Illuminismo.

Questo ambiente specifico, che richiedeva i servizi di un musicista soprattutto all'interno di un contesto laico, fa sentire il suo peso anche all'interno di un repertorio, come quello sacro e organistico, che avrebbe dovuto mostrarsi immune, per la sua destinazione, dalle lusinghe della moda. È invece proprio in ambiente romano che la letteratura italiana per organo subisce, nelle mani dei successori di Frescobaldi, una profonda modificazione.

Per comprendere questa differenza di orientamenti va innanzitutto ricordato come gli strumenti italiani, spesso con una sola tastiera e praticamente privi di pedaliera, non consentissero l'espansione musicale della pagina in senso polifonico; e poi non bisogna dimenticare che proprio alla fine del Seicento assistiamo in Italia alla definitiva affermazione del genere operistico (al quale proprio Scarlatti dà un contributo determinante e significativo), che si basa non sull'esaltazione della polifonia, ma sulla prevalenza assoluta della melodia sull'accompagnamento. E se ancora nelle *Fughe*, composte negli antichi modi ecclesiastici, Scarlatti mantiene, almeno in apparenza un collegamento con la tradizione dello stile severo, nella *Toccata*, così come le pagine del Pasquini, si risentono invece di chiaramente le spinte monodiche e gli influssi stilistici di quell'Accademia dell'Arcadia, 'sponsorizzata' da quella Cristina di Svezia, presso la quale entrambi si trovarono ad operare.

Proseguendo in questa storia parallela del nostro organo e del nostro programma, ricordiamo che si hanno notizie precise di un restauro quasi radicale dello strumento operato da Agostino Traeri (componente di una delle più celebri famiglie di organari italiani) nel 1771. E a quegli anni risalgono, più o meno, i brani organistici di Spergher e Galuppi che completano il concerto.

Assai più celebre come operista, il veneziano Galuppi compose anche un piccolo gruppo di composizioni strumentali per tastiera, strutturate come vere e proprie sonate da camera, fu anch'esso figlio dell'Arcadia, ma un'Arcadia profondamente diversa da quella romana di inizio secolo. Qui la ricerca della semplicità di scrittura - che viene riportata anche nelle pagine organistiche ormai del tutto dimentiche delle complessità contrappuntistiche dei grandi tedeschi di pochi decenni prima - non vuole più essere simbolo, come accadeva all'inizio del secolo, di razionalistica linearità e di garbata socialità mondana, ma di umana partecipazione.

Una umanità che serpeggia tra le righe con una sottile vena melanconica e che pervade anche composizioni che parrebbero non doverne risentire, come quelle destinate alla chiesa e che è simbolo di un Settecento luminoso, consapevole di essere giunto ormai al suo luminoso, ma inesorabile tramonto.

MARIA CHIARA MAZZI

sabato 6 novembre - Duomo - ore 21

Nell'ambito delle Celebrazioni per il IX Centenario della Fondazione del Duomo di Modena

LEGENDA AUREA: LAUDE PER OGNISSANTI

(sec. XIII)

ensemble
La Reverdie

Claudia Caffagni	voce, liuto, salterio
Livia Caffagni	voce, flauto, viella
Elisabetta de Mircovich	voce, viella, ribeca, symphonia
Ella de Mircovich	voce, arpa
Doron David Sherwin	voce, cornetto muto, percussioni
Sergio Foresti	voce
Roberto Spremulli	voce, campane
Matteo Zenatti	voce
Elena Bertuzzi	voce

Legenda Aurea

- Facciam laude a tuct'i i sancti**
- Sia laudato San Francesco*
- San Domenico beato**
- Ciascun ke fede sente*
- Santa Agnese da Dio amata**/triv
- Novel canto / San Vito (D.D.Sherwin)
- Laudiam 'lli gloriosi martiri**
- Pastor principe beato*
- Magdalena degna da laudare*
- Spiritu Sancto dolce amore*
- Benedicti e llaudati*

fonti:

- * Cortona. Biblioteca Comunale e dell'Accademia Etrusca, Ms 91
- ** Firenze. Ms. Magliabecchiano, BR 18
- triv. Testo da Ms Trivulziano

Legenda Aurea

*Legendarius vocatur liber ille
ubi agitur de vita et obitu confessorum
qui legitur in eorum festis
Giovanni Belet, De divinis officiis*

La *Legenda Sanctorum*, più tardi chiamata *Legenda Aurea*, fu probabilmente - dopo la Bibbia - il testo più letto, più ascoltato, parafrasato, raccontato e citato del Medio Evo. Alla sua compilazione lavorò per almeno un cinquantennio il beato Jacopo da Varazze (1228-1298) - domenicano, poi acclamato Vescovo di Genova - con



Agnolo e Bartolomeo Degli Erri
Incoronazione della Vergine (particolare) *Angeli in coro*.
Modena, Galleria Estense

l'intento di offrire al popolo cristiano una "storia" che fosse *summa* di tutte le notizie sulle vite dei santi accumulate nel corso dei secoli. Ne risultò un'opera enciclopedica che rimase, forse ben oltre le speranze del beato Jacopo, un "best seller" anche nei secoli a venire: lo testimoniano il migliaio di manoscritti latini compilati entro la fine del XV secolo (la Divina Commedia ne vanta circa 850, in un arco cronologico simile), le centinaia di manoscritti di traduzione in volgare italiano, francese, provenzale, catalano, alto tedesco, basso tedesco, olandese, inglese, boemo, islandese, e le innumerevoli edizioni a stampa in tutta l'Europa dal 1470 in poi.

Secondo la tradizione dei Santorali, anche nella *Legenda* la narrazione della vita dei santi è ordinata in base al succedersi delle loro festività nel corso dell'anno liturgico: in questo modo essa poteva affiancarsi alla liturgia per contribuire alla edificazione dei fedeli con "storie" di forte presa psicologica sull'uditorio. L'opera potrebbe così completare un ideale trittico della Storia della Salvezza, composta dalla Storia del popolo eletto (*Antico Testamento*) dalla Storia di Gesù Cristo (*Nuovo Testamento*) e dalla Storia del nuovo popolo di Dio (*Legenda Sanctorum*).

In questa visione della storia, concepita come strumento di crescita spirituale, l'esattezza del dato cronologico e geografico è di poca rilevanza rispetto alla carica spirituale intrinseca dell'*exemplum*: la vita del santo è per il cristiano - non solo medievale - documento della reale attuabilità di quella imitazione di Cristo che, benché frutto auspicabile della predicazione evangelica, appare tuttavia regolarmente in contrasto con le inclinazioni della natura umana.

La *Legenda Aurea* era letta ad alta voce nei refettori dei conventi, ma soprattutto utilizzata dai predicatori - ai quali la Chiesa aveva affidato l'arduo compito di convogliare la dirimpente religiosità popolare nei canali ordinati dell'ortodossia - le cui infiammate omelie nelle chiese e nelle piazze erano seguite da tutte le classi sociali con lo stesso entusiasmo con cui venivano vissuti gli eventi più coinvolgenti della vita cittadina. In tal modo i particolari delle vite dei santi narrati nella *Legenda* penetrarono a fondo nell'immaginario collettivo, e di qui in tutte le manifestazioni artistiche, nelle arti visive e, a maggior ragione, in quelle uditive.

Le laude in onore dei santi costituiscono il secondo* grande nucleo tematico dei laudari di Cortona (Cort.91) e di Firenze (BR18), e possono essere considerate una sorta di omelie in versi e in musica, il cui materiale narrativo è - quando non direttamente tratto dalla *Legenda* - almeno documento evidente della sua penetrazione nel sapere comune.

Si tratta di laude attualmente poco conosciute: quelle che presentiamo in questo concerto sono fra le meno note del manoscritto di Cortona (eccezione fatta per *Sia laudato S. Francesco*) e sono rare esecuzioni dal manoscritto di Firenze.

Il repertorio del BR18 peraltro, nella sua globalità, è da sempre rimasto in ombra, probabilmente a causa delle notevoli difficoltà di interpretazione - trattandosi di laude più estese e assai più ornate rispetto a quelle del laudario cortonese - e ancor più per le problematiche incongruenze melodico-modalità che

questa fonte presenta.

La versione melodica da noi adottata è basata sulla più innovativa edizione del codice BR18 (A-R Editions, Inc.1995) e tiene conto degli emendamenti critici apportati dal musicologo americano Blake Wilson, secondo il quale "la stragrande maggioranza dei fogli (...) fu rifulata, cioè furono lasciati più o meno intatti gli ornamenti marginali e la musica lungo il lato esterno, ma fu asportato tutto ciò che occupava la parte più alta di ciascun foglio: righe musicali, iniziali decorate e testo. Poi, sulla parte superiore di questi fogli danneggiati e restaurati, nella maggior parte dei casi i testi furono riscritti, i righe musicali tracciati di nuovo e le note aggiunte sui righe, e ciò quasi tutto ad opera di uno scrivano che in qualche modo si impegnò ad imitare la grafia originale del codice. Mettendo in discussione la fedeltà di questo rifacimento, finora mai seriamente messa in dubbio, la storia del manoscritto e la natura della musica in esso contenuta potrà essere riconsiderata." (*Indagine sul laudario fiorentino*, in "Rivista Italiana di Musicologia", XXXI, 1996).

L'interpretazione ritmica da noi proposta per le laude di entrambi i codici è invece *costruita* (la notazione originale, quadrata nera, non fornisce alcuna indicazione ritmica) nel rispetto dei due criteri ritenuti fondamentali dalla ricerca musicologica:

1. L'adozione di una lettura metrica della frase-verso e dell'intera strofa che risolva i casi di anisillabismo apparente;

2. La necessità di salvaguardare la riconoscibilità ritmica delle frasi melodiche ricorrenti, per non tradire la struttura formale della lauda-ballata (costituita da *ripresa - piede - volta*, dove la frase musicale della *volta* riprende quella del ritornello per rendere riconoscibile il momento in cui il coro deve intervenire).

Quasi a compensare l'enorme quantità di problemi che le fonti musicali pongono all'esecutore moderno, la documentazione tramandata sugli strumenti utilizzati, sulle forze vocali impiegate e addirittura sulle modalità di apprendimento e di esecuzione delle laude è fortunatamente abbondante come per nessun altro repertorio monodico, grazie alla precisa descrizione delle norme che regolavano le viglie alle laude e alla minuziosa annotazione di ogni spesa nei libri contabili di ciascuna compagnia. Ancora una volta dobbiamo ringraziare Wilson, autore del più approfondito studio sull'argomento (*Music and Merchants - The Laudest Companies of Republican Florence*, Oxford 1992).

La nostra proposta interpretativa intende recuperare le potenzialità di ricchezza timbrica e le possibilità di improvvisazione vocale e strumentale

Appendice

all'epoca del massimo splendore artistico di questo repertorio: tra la fine del XIV secolo e i primi decenni del secolo successivo, quando – citiamo Wilson – “in una città grande e ricca come Firenze, che nel XIV secolo dava spazio almeno a una dozzina di compagnie di laudesi, è chiaro che i mezzi esecutivi potevano variare dal solista non accompagnato di una compagnia modesta, a quelli della Compagnia di Orsanmichele, che, nel 1412 era reputata la confraternita più ricca della città: dieci cantori, due suonatori di ribeca oltre a suonatori di liuto, viella e organo.” (*La Lauda del '300: contesto e prassi esecutiva*, in “Musica Antica”, 1997/II). E' inoltre documentato l'uso di arpa, salterio, zupfidi, trombe e campane.

Questa prospettiva “a posteriori” rispetto ai periodi di compilazione dei manoscritti permette fra l'altro di proporre come unitario il repertorio di laude che ci giunge dai codici di Cortona e di Firenze, databili rispettivamente nella seconda metà del XIII e nella prima del XIV secolo. Del resto, in un repertorio di tradizione orale, non stupirà che gli stessi brani possano comparire in entrambi i manoscritti, e che molte laude fossero ancora eseguite ben oltre l'epoca di compilazione del manoscritto in cui compaiono.

Un ulteriore campo di indagine nel quale – con l'aiuto dell'italianista Edoardo Burgio – ci siamo addentrati per affrontare l'interpretazione di questo repertorio, è quello della pronuncia del volgare trecentesco nell'Italia centrale. Si noterà ad esempio che nei casi di grafie differenti dello stesso termine abbiamo optato per una pronuncia più moderna che penalizza i latinismi, mentre abbiamo valorizzato le differenze in presenza di varianti dialettali.

L'appassionante attività di ricerca e di studio su questo repertorio non ci ha però fatto perdere di vista i limiti ben precisi entro i quali necessariamente si colloca una qualsiasi operazione di restauro di un'opera d'arte. E' infatti doveroso sottolineare che quella che a buon diritto può definirsi una “historically informed performance” non può comunque pretendere di restituire all'uditore moderno la riproduzione di un originale autentico dell'opera.

A quasi un secolo dalla “rinascita della musica antica”, per orientarsi anche nell'attuale “revival” della musica medievale, ci sembra fondamentale – per esecutori, critici, pubblico – approfondire con un'appropriata riflessione epistemologica il concetto di “autenticità”, come è stato fatto, ad esempio, dai teorici del restauro nell'ambito delle arti figurative**.

A questo proposito concordiamo con Paolo Fancelli: “l'intento di annullare il tempo intercorso tra una fase qualunque e l'oggi rappresenta una mera illusione (...) un irreversibile stravolgimento del “testo”; anche interventi attuati “volendo impiegare ad ogni costo i prodotti tradizionali-naturali” non garantirebbero “certo l'autenticità dell'opera, ma forse il simulacro di questa” (*Colore restauro e musealizzazione urbana*, in “Kermes”, n.3, citazioni in G. Carbonara, *Trattato di restauro architettonico*, UTET 1996).

Fondamentale poi, anche e soprattutto in ambito musicale, la definizione di autenticità dell'opera d'arte data da Walter Benjamin: “Anche nel caso di una riproduzione altamente perfezionata, manca un elemento: *l'hic et nunc* dell'opera d'arte – la sua esistenza unica e irripetibile nel luogo in cui si trova.” “*L'hic et nunc* dell'originale costituisce il concetto della sua autenticità”. Nella riproduzione “ciò che vien meno è insomma quanto può essere riassunto con la nozione di ‘aura’” (*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino 1966). Se dunque il nostro obiettivo fosse quello di riprodurre l'impressione acustica di un'opera del passato non riusciremmo comunque a conseguire l'autenticità. L'unica autenticità possibile sta invece nella creazione di un *nuovo* originale, con un proprio *hic et nunc*, una propria *aura*.

La nostra scelta di utilizzare la ricerca storica, musicologica, paleografica, linguistica e organologica come indispensabili per determinare le regole di un gioco “onesto”, non prescinde quindi mai da un consapevole intento creativo primariamente artistico e dichiaratamente attuale.

LIVIA CAFFAGNI

Con l'anteprima natalizia del 20 dicembre 1997 e dal 6 al 23 Maggio 1998, nella cornice di diverse chiese e ambienti storici di Modena e provincia, *Grandezze & Meraviglie* ha proposto un calendario di concerti di musiche del Seicento, vocali e strumentali, sacri e profani legati al territorio e alla cultura degli Este, creati appositamente per l'occasione e affidati ai maggiori musicisti italiani e stranieri specializzati nel repertorio barocco. Il 4 marzo 1999, nell'ambito della Stagione concertistica del Teatro Comunale, si è tenuta l'anteprima della seconda edizione del Festival, con un'esecuzione curatissima e raffinata dei *Madrigali* di Luzzasco Luzzaschi (Roma, 1601).

Per il numeroso pubblico (oltre 3000 spettatori) è stata l'occasione per conoscere musiche rare ma anche luoghi storici poco noti o non sempre accessibili. Il Festival, per la qualità degli interpreti e per i contenuti culturali dei programmi, è stato da molti ritenuto uno degli eventi di musica barocca di maggior spicco del 1998 in Italia e in Europa. I concerti, registrati dalla Rai (radio 3) hanno avuto ampia divulgazione e sono stati inseriti nel circuito europeo.

A suo complemento, fra il 6 e il 9 maggio, si è svolto il Convegno Internazionale “*Fonti e vita musicale della Modena Estense*” che ha riunito a Modena i maggiori musicologi italiani e stranieri, intorno al tema della civiltà musicale estense.

Numerose le iniziative e attività a corollario: un corso di aggiornamento per insegnanti, incisioni discografiche, pubblicazioni.

Il Festival ha allargato la sua azione anche attraverso le numerose repliche dei concerti creati a Modena, che si sono susseguite: Milano, Perugia, Ginevra, Olanda, Belgio, Francia...

* In Cort.91 contiamo 11 laude dedicate ai santi, 17 laude mariane e 10 dedicate alle principali solennità liturgiche; in BR18 le laude dedicate ai santi sono 51, contro le 19 in onore della Vergine e le 19 dedicate alle festività dell'anno liturgico.

** l'argomento è stato approfondito da Claudia Caffagni in *Approcci metodologici al recupero del repertorio medievale* (“Musica Antica”, 1997/II).