



**Istituto Superiore di Studi Musicali
di Reggio Emilia e Castelnovo ne' Monti**
Istituzione AFAM

SUMMER SCHOOL 2013

Castelnovo ne' Monti - Sarzano (Casina)
Ligonchio - Cavola di Toano

Corsi di perfezionamento e di interpretazione musicale

I Concerti della *Summer School*

Venerdì 30 agosto ore 21

Castelnovo ne' Monti - Teatro Bismantova, Via Roma 75

Tancredi che Clorinda un uomo stima *I combattimenti dall'Appennino alla corte dei Gonzaga*

Ensemble dell'Istituto Superiore di Studi Musicali
di Reggio Emilia e Castelnovo ne' Monti

Maggiarini e suonatori delle Compagnie del Maggio
dell'Appennino modenese e reggiano



La musica tra oralità e scrittura
scambi, rapporti, contaminazioni

iniziativa a cura della Biblioteca "A. Gentilucci" dell'Istituto Musicale
Sede "A. Peri" di Reggio Emilia

PROGRAMMA E INTERPRETI

Claudio Monteverdi

L'Orfeo, favola in musica: sinfonia nell'atto quinto (Piuttosto lento)

Ensemble dell'Istituto Superiore di Studi Musicali di Reggio
Emilia e Castelnovo ne' Monti

Torquato Tasso

Gerusalemme Liberata (XII, 52-62; 64-68)

intonazione secondo il modulo dell'ottava narrativa toscana

Cantori delle ottave narrative:

Flavio Pierazzi, Stefano Marcolini, Oraldo Biondini

Claudio Monteverdi

*Il Combattimento di Tancredi e Clorinda: madrigale in stile
rappresentativo – parole del signor Torquato Tasso*
[*Gerusalemme Liberata* (XII, 52-62; 64-68)]

Matilde Bondioli *soprano* (Clorinda)

Giulio Ferretti *tenore* (Tancredi)

Francesco Perrini *baritono* (Testo)

Martina Ferrari, Davide Borghi *violini*

Davide Berselli *viola*

Samuele Riva *violoncello*

Mattia Riva *contrabbasso*

Ioana Carausu *clavicembalo*

Gaetano Nenna *direttore*

I TESTI

La Gerusalemme Liberata (Maggio)

Scena del *Combattimento fra Tancredi e Clorinda* estratta dal copione di autore sconosciuto

Interpreti del Maggio Drammatico:

Vanessa Chesi (Clorinda)

Marco Pozzi (Tancredi)

Daniele Dieci (Argante)

Flavio Pierazzi (Mago Ismeno)

Manuel Aravecchia (Baldovino)

Claudio Zanni *fisarmonica*

Marco Piacentini *regista-suggeritore*

Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata* (XII, 52-62; 64-68)

(con contaminazioni da *Gerusalemme Conquistata*, XV)

[52]

Tancredi che Clorinda un uomo stima
vol ne l'armi provarla al paragone.
Va girando colei l'alpestre cima
ver altra porta, ove d'entrar dispone.
Segue egli impetuoso, onde assai prima
che giunga, in guisa avien che d'armi suone
ch'ella si volge e grida: «O tu, che porte,
correndo sì?» Rispose: «E guerra e morte».

[53]

«Guerra e mort'havrai» disse «io non rifiuto
darlati, se la cerchi e fermo attendi».
Ne vol Tancredi, ch'ebbe a piè veduto
il suo nemico, usar cavallo, e scende.
E impugna l'un l'altro il ferro acuto,
e aguzza l'orgoglio e l'ira accende;
e vansi incontro a passi tardi e lenti
quai due tori gelosi e d'ira ardenti.

[54]

Notte, che nel profondo oscuro seno
chiudeste e nell'oblio fatto sì grande,
degne d'un chiaro sol, degne d'un pieno
theatro, opre sarian sì memorande.
Piacciati ch'indi il tragga e'n bel sereno
alle future età lo spieghi e mande.
Viva la fama lor, e tra lor gloria
splenda dal fosco tuo l'alta memoria.

[55]

Non schivar, non parar, non pur ritrarsi
vogliono costor, ne qui destrezza ha parte.
Non danno i colpi hor finti, hor pieni, hor scarsi:
toglie l'ombra e'l furor l'uso dell'arte.
Odi le spade orribilmente urtarsi
a mezzo il ferro; e'l piè d'orma non parte:
sempre il piè fermo e la man sempre in moto,
né scende taglio in van, ne punta a voto.

[56]

L'onta irrita lo sdegno alla vendetta,
e la vendetta poi l'onta rinnova:
onde sempre al ferir, sempre alla fretta
stimol novo s'aggiunge e piaga nova.
D'or in or più si mesce e più ristretta
si fa la pugna, e spada oprar non giova:
dansi con pomi, e infeloniti e crudi
cozzan con gli elmi insieme e con gli scudi.

[57]

Tre volte il cavalier la donna stringe
con le robuste braccia, e altrettante
poi da quei nodi tenaci ella si scinge,
nodi di fier nemico e non d'amante.
Tornano al ferro, e l'un e l'altro il tinge
di molto sangue: e stanco e anelante
e questi e quegli al fin pur si ritira,
e dopo lungo faticar respira.

[58]

L'un l'altro guarda, e del suo corpo esangue
sul pomo della spada appoggia il peso.
Già de l'ultima stella il raggio langue
sul primo albor ch'è in oriente acceso.
Vede Tancredi in maggior copia il sangue
del suo nemico e se non tanto offeso,
ne gode e insuperbisce. O nostra folle
mente ch'ogni aura di fortuna estolle!

[59]

Misero, di che godi? Oh quanto mesti
siano i trionfi e infelice il vanto!
Gli occhi tuoi pagheran s'in vita resti
di quel sangue ogni stilla un mar di pianto.
Così tacendo e rimandando, questi
sanguinosi guerrier cessaro alquanto.
Ruppe il silenzio al fin Tancredi e disse,
perché il suo nome l'un l'altro scoprisse:

[60]

«Nostra sventura è ben che qui s'impieghi
tanto valor, dove silenzio il copra.
Ma poi che sorte ria vien che ci nieghi
e lode e testimon degni de l'opra,
pregoti se fra l'armi han loco i preghi
che'l tuo nome e'l tuo stato a me tu scopra,
acciò ch'io sappia, o vinto o vincitore,
chi la mia morte o la mi vita honore».

[61]

Rispose la feroce: «Indarno chiedi
quel c'ho per uso di non far palese.
Ma chiunque io mi sia, tu innanzi vedi
un di quei duo che la gran torre accese».
Arse di sdegno a quel parlar Tancredi:
«E in mal punto il dicesti
e 'l tuo dir e 'l tacer di par m'alletta,
barbaro discortese, a la vendetta».

[62]

Torna l'ira nei cori e li trasporta,
benché deboli, in guerra a fiera pugna!
U' l'arte in bando, ù già la forza è morta,
ove, invece, d'entrambi il furor pugna!
O che sanguigna e spaziosa porta
fa l'una e l'altra spada, ovunque giugna
nell'armi e nelle carni! e se la vita
non esce, sdegno tienla al petto unita.

[64]

Ma ecco homai l'ora fatal è giunta
che'l viver di Clorinda al suo fin deve.
Spinge egli il ferro nel bel sen di punta
che vi s'immerge e 'l sangue avido beve;
e la veste che d'or vago trapunta
le mammelle stringea tenere e lieve,
l'empie d'un caldo fiume. Ella già sente
morirsi, e'l piè le manca egro e languente.

[65]

Segue egli la vittoria, e la trafitta
vergine minacciando incalza e preme.
Ella, mentre cadea, la voce afflitta
movendo, disse le parole estreme:
parole ch'a lei novo spirto adita,
spirto di fè, di carità, di speme,
virtù che Dio l'infonde, e se rubella
in vita fu, la vol in morte ancella.

[66]

«Amico, hai vinto: io ti perdon... perdona
tu ancora, al corpo no, che nulla pave,
all'anima sì: deh! per lei prega, e dona
batesmo a me ch'ogni mia colpa lave».
In queste voci languide risuona
un non so che di flebile e soave
ch'al cor gli scende ed ogni sdegno amorza,
e gli occhi a lagrimar l'invaglia e sforza.

[67]

Poco quindi lontan nel sen d'un monte
scaturia mormorando un picciol rio.
Egli v'accorse e l'elmo empì nel fonte,
e tornò mesto al grande ufficio e pio.
Tremar senti la man, mentre la fronte
non conosciuta ancor sciolse e scoprio.
La vide e la conobbe: e restò senza
e voce e moto. Ahi vista! ahi conoscenza!

[68]

Non morì già, ché sue virtù accolse
tutte in quel punto e in guardia al cor le mise,
e premendo il suo affanno a dar si volse
vita con l'acqua a chi col ferro uccise.
Mentre egli il suon de' sacri detti sciolse,
colei di gioia trasmutossi, e rise:
e in atto di morir lieta e vivace
dir pareva: «S'apre il ciel: io vado in pace».

Combattimento fra Tancredi e Clorinda

scena estratta dal copione del Maggio *La Gerusalemme Liberata*
di autore sconosciuto

Clorinda

O compagni, ho già deciso:
questa notte, nel più oscuro
vo' sortir fuori dal muro
e ne dò però l'avviso!

(Corte di Aladino in
Gerusalemme)

Quella torre dei Cristiani,
che nel campo giganteggia,
e le mura ci saccheggia,
vo' incendiar con queste mani

D'appiccare un gran fuoco
ho pensato, in un momento.
E così grande scontento
regnar deve in quel loco.

Argante

Sappi che compagno d'armi
ti fui sempre, o donna forte.
Ancor io in questa sorte
risoluto vo' provarmi.

Baldovino	La gran torre il Saracino, avvampata ha in un momento! Che terror e che spavento quell'incendio repentino!	(Accampamento dei Crociati)	Clorinda	Cavaliere, indarno chiedi quel che far non vo' palese. Un dei due, che il fuoco accese alla torre, innanzi vedi.	
Baldovino	Traditor, il tuo delitto pagherai empio e nefando.	(Baldovino assale Clorinda, lei lo ferisce e tenta di rientrare in Gerusalemme)	Tancredi	Il tuo dir empio mi alletta: o morire o a te dar morte! Proverai fuor dalle porte la più barbara vendetta.	(Tancredi ferisce a morte Clorinda)
Clorinda	Di tornar presso Aladino spero invan, chiusa è la porta! Son rimasta senza scorta, Temo assai pel mio destino!		Clorinda	Tancredi non colpì ancora: hai vinto Nulla ho potuto contro il tuo valore Or pria che il viver mio sia alfine estinto Ti prego del battesimo fammi onore! Così che quando morte abbia dipinto sul volto mio marmoreo pallore salga l'anima a Dio tutta mondata d'ogni sua colpa e in cielo sia beata	
Clorinda	Chi è dietro ai passi miei? Calpestar sento il sentiero...	(Tancredi insegue Clorinda rimasta fuori dalle mura di Gerusalemme)			
Tancredi	Fermo, infame cavaliere, che sì ratto a fuggir sei!		Tancredi	Perché mia mano trema? Perché nel cuor io sento strano presentimento? Mio Dio dimmi perché!	(va a prendere l'acqua)
Clorinda	Che ti cale? Tancredi O Musulmano, guerra e morte a te portai				
Tancredi	Guerra, dunque, e morte avrai, se la cerchi di mia mano!	(battono)			
Clorinda	Il duello non tralascio se non pria averti estinto.		Tancredi	O perfida, beffarda, o empia sorte! O donna amata, cui la vita ho tolto! Solo sarà sollievo a me la morte Che dal dolor con lei andrò sepolto	(le scopre il viso e li conosce Clorinda)
Tancredi	Il tuo corpo, infermo e vinto, agli augelli in preda lascio.		Clorinda	L'acqua ti prego versa che le porte Apre del ciel e il peccator fa assolto	
Clorinda	Non sarà facil la gloria di vedermi in terra esangue. Fosse a costo del mio sangue compir vo' questa vittoria.		Tancredi	Io ti battezzo e salga a Dio sicura L'anima tua sì bella casta e pura	
			Clorinda	Sento nel cuore scendere La pace alfine o Dio	
Tancredi	Testimon poiché dell' opra sorte ria vuoi che ci neghi, se tra l'armi han loco i preghi, prego te che a me ti scuopra.		Tancredi	Vorrei morire anch'io! Di me Signor pietà!	

NOTE AL PROGRAMMA

Il poema epico è un componimento che narra le gesta, storiche o leggendarie, di un eroe o di un popolo, attraverso le quali si conservava e tramandava la memoria di un'identità culturale. Trasmessi dapprima oralmente con accompagnamento musicale, i poemi epici conobbero nel Medioevo e nel Rinascimento fortunate stesure scritte a partire, in area francese, dai cicli narrativi delle *chansons de geste* (materia di Francia) e di re Artù (materia di Bretagna). In Italia, dopo la prima esperienza letteraria di Luigi Pulci, che nel *Morgante* mise per iscritto 28 cantari in ottave, l'epica cavalleresca trovò l'espressione più alta nell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto e nell'*Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo, poemi che influenzarono profondamente la tradizione culturale occidentale e divennero modelli di stile, nonché grandi repertori di personaggi, temi e vicende avventurose. La forza di penetrazione di questi contenuti nella cultura popolare, dove i cantari venivano eseguiti in giorni successivi nella piazza di un solo paese, e il passaggio da questa a quella cortese è testimoniato dalla fortuna di alcune fonti letterarie, dalle quali attinsero sia la drammaturgia popolare, sia il teatro d'opera, creando i presupposti per un'esperienza creativa comune.

Tra queste è la *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso, poema epico che narra le avventure dello storico condottiero Goffredo di Buglione il quale, giunto al sesto anno della prima crociata, assume il comando dell'esercito per portare l'attacco finale contro Gerusalemme. I testi estratti riguardano il punto cruciale del poema tassiano in cui, dopo che Goffredo ha ordinato ai suoi di costruire una torre per dare l'assalto a Gerusalemme, durante la notte Argante (guerriero musulmano) e Clorinda (anch'essa guerriera musulmana di cui il cristiano Tancredi è innamorato) la incendiano. Subito dopo Tancredi s'imbatte in un misterioso avversario che immediatamente sfida a duello, nel corso del quale quest'ultimo viene ferito a morte. Solo quando, dietro richiesta dell'ignoto moribondo, egli si accinge a battezzarlo, il cavaliere si rivela per Clorinda, la guerriera nemica amata da Tancredi che la vede spirargli tra le braccia.

Di questo episodio proporremo più letture musicali, con l'intento di mettere a confronto i registri espressivi della tradizione popolare con i canoni estetici della composizione musicale 'colta'. Ascolteremo nell'ordine: l'intonazione di 16 stanze della *Gerusalemme Liberata* (XII, 52-62; 64-68) secondo l'ottava narrativa toscana e secondo la partitura musicale di Claudio Monteverdi, seguite dalla trasposizione drammatica dell'episodio in un omonimo copione del Maggio. Nel testo epico (e dunque non drammatico) del Tasso, le rare battute dei protagonisti (Tancredi e Clorinda) sono raccordate dal narratore (Testo), il quale ha un ruolo preponderante. Nel copione del Maggio l'intreccio viene presentato in forma drammatica, dove la narrazione lascia il posto all'azione. Questa decorre a partire dalla decisione di Clorinda di penetrare in territorio nemico con l'intento d'incendiare la torre dei cristiani.

Ottava narrativa

Se l'uso di cantare brani di poemi epici si può far risalire fino ad Omero, è documentato che già nel 1300 nelle piazze i *cantimpanca* (giullari-poeti a volte stipendiati dal Comune) recitavano e cantavano brani di poemi, oppure improvvisavano in ottava rima. Il filosofo francese Montaigne narra che nel suo viaggio in Italia nel 1581 ascoltò nelle campagne toscane contadini che accompagnandosi con la viella cantavano ottave, con la stessa melodia per ogni ottava. Il canto dell'ottava di endecasillabi nel 1600 doveva essere ben diffuso ad ogni livello se compositori colti come Sigismondo D'India e Domenico Mazzocchi scrissero delle *Arie per cantare ottave*.

Pochi sanno che l'uso del canto dell'ottava di endecasillabi sopravvive ancor oggi nell'Italia centrale, soprattutto in Toscana e nell'alto Lazio. Qui poeti improvvisatori si sfidano cantando con questo metro poetico; l'aria che viene usata è quella con cui si cantano le ottave di vari poemetti popolari noti in quelle terre. Soprattutto con uno di questi poemetti, *Pia de' Tolomei*, tramite l'emigrazione stagionale di operai, contadini e pastori verso la Toscana, l'ottava narrativa toscana è arrivata sul nostro Appennino. Diversi emigranti sapevano infatti questo poemetto a memoria, e lo cantavano nelle osterie, nelle feste, nei banchetti, alternandosi nel canto. A questo proposito: non era raro trovare fra i montanari del nostro Appennino fino a qualche decennio fa chi sapeva a memoria interi canti della *Divina Commedia* e brani dell'*Orlando Furioso*; ora non più...

Combattimento di Tancredi e Clorinda di Monteverdi

Nella raccolta di composizioni vocali da camera, pubblicata a stampa nel 1638 col titolo di *Madrigali guerrieri e amorosi libro ottavo*, Claudio Monteverdi (Cremona 1567-Venezia 1643) muove dalla constatazione che in musica, fino a quel momento, non era stato messo a punto un modo specifico per esprimere l'Ira, mentre i compositori del passato avevano saputo "rappresentare" in modo efficace le altre due principali "passioni" dell'animo umano: Temperanza e Umiltà (o Supplicazione). Monteverdi perciò si dedica a mettere in musica 16 ottave della *Gerusalemme liberata*, in cui si narra del Combattimento fra Tancredi e Clorinda: una base letteraria ideale per cimentarsi nella traduzione musicale degli affetti iracondi e guerreschi.

A tale scopo egli sperimenta un espediente stilistico nuovo (*stile concitato*) che consiste nella frenetica ripercussione di note e accordi da parte di un gruppo di strumenti: un'innovazione che egli utilizzerà anche in altri suoi lavori teatrali e che all'epoca riscontrò un certo successo anche presso compositori d'oltralpe. La scena descritta nel testo è resa con vivido realismo. Col preciso intento di regolare il gesto mimico, Monteverdi introduce nelle parti vocali e strumentali

figurazioni e sonorità (rapide scale, ritmi ostinati e incalzanti, figurazioni marziali di fanfara, sincopi e tremoli) in grado di rappresentare in sequenze onomatopeliche (trotto del cavallo, cozzo delle spade, parole di guerra...) la vicenda narrata.

Il carattere “rappresentativo” della composizione aveva ben corrisposto all’esigenza d’intrattenimento serale per gli ospiti di palazzo Mocenigo a Venezia nel Carnevale del 1624, dove l’ingresso di Tancredi a cavallo, dopo l’esecuzione di altri “canti senza gesto”, doveva imporsi ai presenti come colpo di scena. Per questo nel *Combattimento*, come negli altri brani della raccolta del 1638, non s’intravede più, se non nel titolo, alcuna traccia del madrigale tradizionale a più voci e senza l’accompagnamento di strumenti; forma musicale che Monteverdi stesso aveva coltivato negli anni di servizio a Mantova, presso la corte dei Gonzaga. Madrigale è ormai termine generico riferito a qualsivoglia composizione musicale su testo profano, dove s’intrecciano i temi della guerra e dell’amore, come già nella *Gerusalemme liberata* del Tasso.

Maggio drammatico

Il Maggio Drammatico è una forma di teatro popolare che, nata sull’Appennino Toscano, si è diffusa anche nei paesi confinanti dell’Appennino Emiliano. Originato dalle antiche feste pagane della primavera, il Maggio Drammatico consiste nella rappresentazione scenica, recitata e cantata, di un testo poetico opera di poeti popolari, le cui fonti principali di riferimento sono, come detto, le vicende tratte dai poemi epici cavallereschi del Tasso e dell’Ariosto.

La rappresentazione si svolge all’aperto, durante l’estate: un’aia, un prato, una piazza sono i teatri naturali del Maggio. Lo spazio scenico è un circolo attorno al quale si dispongono gli spettatori.

Alcuni *padiglioni* disposti ai bordi del circolo ospitano i *maggiarini* (così si chiamano gli attori del Maggio) e indicano i luoghi della vicenda (regni, castelli, stati, ecc.) in cui si svolgono le scene. Le risorse sceniche sono simboliche: alcuni rami con foglie possono indicare una foresta, un drappo azzurro il mare o un fiume, un cancelletto la prigione ecc. La durata di un Maggio può andare dalle 2 alle 4 ore.

La parte musicale basilare del Maggio è il canto della quartina di ottonari, che è costituita da una melodia fissa sulla quale il *maggiarino* ha la possibilità di fare variazioni o improvvisazioni, rispettandone però rigorosamente la struttura melodica e ritmica.

I momenti più importanti e significativi della vicenda vengono sottolineati con l’uso di metri poetici e melodie diverse (quartina di settenari e ottava di endecasillabi). Gli strumenti di accompagnamento, generalmente fisarmonica

violino e chitarra eseguono dei brevi intermezzi musicali che servono per mantenere la corretta intonazione del canto e a separare le varie scene.

Il costume classico del maggiarino emiliano è di velluto nero, impreziosito da ricami argentati e dorati, con una mantellina sulle spalle anch’essa ricamata. Il maggiarino porta spada e scudo, ed un elmo con pennacchio. Caratteristica e spettacolare è la battaglia, che vede incrociarsi i maggiarini che percuotono gli scudi scontrandosi in corsa, ad imitazione dei tornei cavallereschi. Questi combattimenti sono forse un residuo via via modificato nel tempo di antiche danze rituali.

Un suggeritore, detto campioniere, segue i maggiarini in scena per aiutarli a ricordare il testo, i movimenti scenici e per dare indicazioni musicali ai suonatori.

Testi a cura di Monica Boni e Marco Piacentini

Il combattimento del Tasso per un confronto tra due mondi

di Monica Boni

Bibliotecario dell’Istituto Musicale di Reggio Emilia e Castelnovo ne’ Monti

La presenza di forme di teatro musicale nella cultura popolare dell’Appennino tosco-emiliano affonda le proprie radici nel più vasto contesto dei riti di rinnovamento stagionale di matrice contadina. La continuità di questa tradizione e il suo stretto ancoraggio a valori cerimoniali si perpetua nella ricorrenza del motivo “agonistico”, nella messa in scena cioè di una lotta a lieto fine, con la quale s’intende rappresentare la vittoria dell’estate sull’inverno: metafore stagionali della vita e del bene, trionfanti sulla morte e sulle forze del male.

Tra queste forme di teatro popolare è il Maggio drammatico, che, nelle manifestazioni proprie del versante emiliano dell’Appennino, predilige la rivisitazione di temi epici, riservando sceneggiature particolarmente accurate a duelli e battaglie: evoluzioni spettacolari dell’antica danza con le spade, da cui sarebbe derivata in linea diretta la *moresca*, danza tuttora eseguita dai maggiarini della Garfagnana.

Il processo di storicizzazione dei riti propiziatori, conosce un’espressione tipica nella messa in forma drammatica della lotta tra cristiani e turchi, dove l’eroe – personificazione dei valori positivi della buona stagione e dell’abbondanza – combatte contro il pagano, o più genericamente contro il malvagio – incarnazioni delle forze negative che hanno prevalso durante i mesi improduttivi dell’inverno.

La virtù messa alla prova dal “combattimento”, espressione dell'umana forza d'animo e di corpo, è altresì un *topos* dell'epica cavalleresca, che celebra le gesta degli eroi cristiani e che il “compositore” dei Maggi guarda con grande libertà come a un repertorio di personaggi e situazioni destinati ad essere rivisitati in funzione della nuova scrittura drammatica. La sua composizione in versi, infatti, non si presenta come un'elaborazione originale, ma fa riferimento a materiali preesistenti che derivano dalla cultura orale nella misura in cui questa ha assimilato fonti letterarie diffuse nella montagna emiliana. Qui una profonda penetrazione dei poemi epici del XV e del XVI secolo ha preconstituito la cultura di base e nutrito l'immaginario degli autori dei Maggi, tant'è che le derivazioni dai poemi cavallereschi del Pulci, del Boiardo, dell'Ariosto e del Tasso sono facilmente rintracciabili nei loro “copioni”.

Tali fonti ci riportano ad una civiltà letteraria ben definita, che è quella instaurata in Italia dalla Controriforma tra il Seicento e il Settecento con una funzione dichiaratamente edificante e pedagogica: funzione che il coevo teatro musicale s'incarica di esprimere nelle due forme principali dell'Oratorio e del Melodramma, e che il dramma musicale popolare compendia nella sintesi del dualistico rapporto Bene-Male. Prova ne è il fatto che parallelamente, negli anni venti del Seicento, alcuni compositori mostrano una certa consuetudine con quegli stessi soggetti letterari.

La messa in musica di un medesimo testo – com'è il caso della *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso nella sua versione originale o in una riscrittura ad essa ispirata – ad opera di compositori professionisti e la sua intonazione secondo la tradizione orale popolare, delimita un terreno di possibile confronto tra due *mondi* espressivi.

L'impiego comune di una forma di recitazione cantata o declamato melodico, dove l'intonazione viene applicata al testo come dilatazione sonora che non vincola l'esecutore a rigidi schemi ritmici ma lascia un certo margine di libertà, consente di accostare il canto del Maggio ai presupposti tecnici dello *stile recitativo*, introdotto nelle prime forme di Melodramma.

Negli obiettivi dei musicisti fiorentini che operavano a cavallo di Cinque e Seicento, tuttavia, era programmaticamente ricercata la dipendenza della musica dalla parola e la necessità che la melodia, in gran parte (ma non esclusivamente) fissata dal compositore, assecondasse le sfumature espressive del testo.

Nel Maggio, invece, è la tradizione orale a fornire tutti gli elementi per la realizzazione musicale dell'opera e l'interprete si muove esercitando la propria creatività entro i confini di formule d'intonazione prefissate. L'applicazione ripetitiva di tali moduli melodici prescinde cioè dalla parola e dalla situazione drammatica, per cui, esclusa l'ipotesi di una derivazione genetica tra Maggio e Melodramma, restano sicuramente i contatti e gli scambi, avvenuti e documentabili, tra le due forme di teatro in musica, cui la gestione del diverso rapporto con la poesia ha impresso destini diversi e paralleli.

Mettendo in musica episodi della *Gerusalemme liberata*, i compositori Sigismondo d'India, Claudio Monteverdi, Biagio Marini e Francesco Eredi riconoscono in questa o quella pagina del grande racconto epico del Tasso un testo funzionale alla ricerca di soluzioni compositive efficaci. Monteverdi nella prefazione a *Madrigali guerrieri e amorosi* libro ottavo, pubblicato a Venezia nel 1638 afferma: «diedi di piglio al divin Tasso, come poeta che esprime con ogni proprietà, et naturalezza con la sua oratione quelle passioni che tende a voler descrivere, et ritrovai la descrizione che fa del combattimento di Tancredi con Clorinda, per haver io le due passioni contrarie da mettere in canto Guerra cioè, preghiera et morte».

L'espressione poetica del contrasto d'affetti e di passioni trasferisce sul piano estetico il motivo della lotta e, facendo leva sulla risorsa musicale, sposta l'interesse del compositore sull'immagine sonora suggerita dal testo. La ricerca di espressività drammatica calcolata sulla parola guida il musicista nell'uso del veicolo musicale come amplificatore di contenuti, per cui la dialettica affettiva dei “contrari”, che Monteverdi più apprezza nelle ottave tassesche, punta direttamente alla sollecitazione emotiva dell'ascoltatore: «la Nobiltà [...] restò mossa dall'affetto di compassione in maniera, che quasi fu per gettar lacrime».

Nello strumentario espressivo del musicista ‘colto’, tanto la parola si predispone ad un'intonazione duttile e cangiante, quanto la musica si attrezza per corrispondere “tecnicamente” alle sollecitazioni pittorico-affettive della poesia. Nel «Combattimento in Musica di Tancredi e Clorinda, descritto dal Tasso» Monteverdi mette a punto figurazioni strumentali nuove per introdurre uno stile che corrisponda alle «esaltazioni belliche, concitate» e riesca nell'imitazione dell'ira; asseconda il ritmo drammatico della narrazione con un susseguirsi di immagini illustrative del contenuto del testo. Alla capacità mimetica della musica sono richiesti moduli rappresentativi sempre nuovi per “descrivere” il trotto del cavallo, le movenze e l'incedere dei protagonisti, le fanfare e il cozzare d'armi. Una teatralità allusiva che rende superflua la rappresentazione scenica, con entrata a sorpresa dei guerrieri in armatura e Tancredi a cavallo, come avvenne in occasione della prima esecuzione del madrigale a Venezia nel Carnevale del 1624. Sigismondo d'India nelle sue *Musiche da cantar solo* (1609) predispone canovacci melodico-armonici (*Aria per cantare ottave*), modellati su stanze tassiane di otto endecasillabi, da utilizzare per l'intonazione di altre ottave da scegliersi *ad libitum*. L'esigenza di adattarsi al testo prescrive all'esecutore di aggiungere figurazioni ornamentali, secondo il gusto e la prassi esecutiva contemporanea, obbedendo ai suggerimenti delle parole.

Nel Maggio drammatico, al contrario, la musica non intrattiene alcun legame semantico col verso. La scrupolosa fedeltà al *copione*, di cui il suggeritore si fa garante, consiste nell'interpretazione di una composizione in versi destinata ad una rappresentazione teatrale interamente cantata, dove alla pura azione si affiancano momenti di riflessione lirica. La funzione di questo testo è analoga a

quella del libretto d'opera, ma il suo rivestimento sonoro esibisce, nel Maggio, un carattere convenzionale e ostenta, almeno nella forma, un certo distacco dalla situazione narrata, in una precisa volontà antinaturalistica. Non si richiede cioè alla musica di svolgere una funzione descrittiva delle situazioni o di caratterizzare i personaggi. La ripetitività delle melodie e l'uniformità del tempo sottolineano l'inverosimiglianza di una comunicazione saldamente ancorata agli stilemi narrativi del poema epico, da cui questo tipo di teatro in musica trae origine. È come se la trasposizione in forma drammatica dell'intreccio, che nel poema si trovava in gran parte narrato (e all'occorrenza "sceneggiato") da una voce fuori campo, avesse trasferito quel punto d'osservazione esterno nel modo d'intonare tipico del Maggio, delegando interamente all'azione rappresentata la forza espressiva e, di conseguenza, la capacità di coinvolgimento dello spettatore.

In altri termini, il processo d'identificazione nella vicenda e nel personaggio non passa attraverso la musica – almeno nel senso indicato dalla tradizione musicale 'colta' – poiché nel Maggio questa si ritrae in un puro *gesto sonoro* che amplifica le potenzialità musicali del verso poetico, senza sovrapporsi ad esso. Sono il suono della parola detta e il ritmo del verso declamato (e non il suo significato) ad attrarre e impersonare tutta la sostanza acustica di un'espressione culturale che sull'oralità fonda il proprio modo di essere. Il gusto per la parola detta (meglio se intonata) costituisce lo sfondo per l'apprendimento mnemonico di un patrimonio di storie, vicende e personaggi e per la sua trasmissione attraverso il racconto.

Sul piano dell'impegno vocale, la creatività e la capacità dell'interprete di vivere la parte si esprimono nel margine sottile che separa lo stereotipo formale dalla sua applicazione. Il modo in cui il *maggiarino* usa la quartina e all'occorrenza ne forza lo schema accentuativo per marcare questa o quell'inflexione del testo, conferisce *unicità* ad alcune felici interpretazioni, le quali vengono riconosciute e salutate dal pubblico, invitato ad esprimere consensi.

Così come altri elementi spettacolari, che nel Maggio vivono del momento rappresentativo, anche il canto partecipa del rito teatrale che è soprattutto un rito collettivo. Gli stereotipi formali sono parte della componente rituale, così come la gestualità simbolica del dualistico rapporto petto/cuore/seno e capo/mente/pensiero; così come, nei duelli, il rumore secco delle spade che cozzano con violenza, senza mai trasgredire il ritmo musicale imposto dagli strumenti.

Un rito che esige la partecipazione del pubblico, il quale reagisce alla vicenda rappresentata, prendendo istintivamente le parti del personaggio che incarna il Bene e vive come momento catartico, dopo tanto faticoso lottare, lo scioglimento del dramma, ormai totalmente immerso e preso dall'affascinante stilizzazione didascalica che tutto investe: la *fabula*, le movenze, i ruoli, la scenografia e i costumi.

Il prossimo concerto

Sabato 31 agosto ore 18

Ligonchio

Nuovo Cinema Paradiso

Concerto finale del Laboratorio estivo
orchestrale per bambini di Ligonchio

a cura di

Irene Bonfrisco

Ezio Bonicelli

Mariangela Martini

Gabrielangela Spaggiari

