



 Conservatorio  
di Milano

*Presidente* Maria Grazia Mazzocchi  
*Direttore* Alessandro Melchiorre

*Grafica e impaginazione* Ergonarte  
*Stampa* Bine Editore

 Conservatorio  
di Milano

*in collaborazione con*

 Milano  
Classica  
orchestra da camera

 Milano  
Classica  
orchestra da camera

 Milano  
Classica  
orchestra da camera

CANTARINSCENA  
E  
RECITARCANTANDO

CLAUDIO MONTEVERDI  
  
COMBATTIMENTO  
DI  
TANCREDI E CLORINDA

Parole del Signor Torquato Tasso  
dall'Ottavo libro dei Madrigali

Palazzina Liberty  
Giovedì 30 ottobre, ore 20.30  
Sabato 1 novembre, ore 11.00

PROGRAMMA

Ballo del Granduca, tema

Giovanni Battista BUONAMENTE

*Il Ballo del Gran Duca*

Cristofano MALVEZZI

Quarto Intermedio da *La Pellegrina*:

*Sinfonia à 6*

Claudio MONTEVERDI

*Non è di gentil core*

Madrigale a due

dal Settimo libro dei Madrigali

Claudio MONTEVERDI

*Sinfonia a 7 da Orfeo*

Girolamo FRESCOBALDI

*Capriccio di Durezza*

Claudio MONTEVERDI

*Ohimè dov'è il mio ben*

Romanesca a due dal Settimo libro dei Madrigali

Claudio MONTEVERDI

*Combatimento di Tancredi et Clorinda*

Parole del signor Torquato Tasso

dall'Ottavo libro dei Madrigali

**Cinzia Barbagelata** maestro di concerto

**Enrico Barbagli** maestro al cembalo

CAST DI VOCI

*Madrigali*

**Beatrice Palumbo** soprano I

**Olga Medyanik** soprano II

*Combattimento di Tancredi e Clorinda*

*Testo*

**Abdolreza Rostamian** tenore

**Maria Ermolaeva** mezzosoprano

*Tancredi*

**Pasquale Conticelli** tenore

*Clorinda*

**Albertina Del Bo** soprano

**Gruppo strumentale del Laboratorio RecitarCantando**

Violini Cinzia Barbagelata, Diego Castelli\*, Gemma Longoni\*, Francesca Del Grosso, Daniele De Vecchi,  
Romina Drrasati, Michele Redaelli, Marco Kim Roccella, Tatiani Romo, Jamiang Santi

Viole Jamiang Santi\*, Giulia Sandoli

Violoncelli Thomas Chigioni\*, Celeste Casiraghi

Viola da gamba Eleonora De Prez

Violone Giovanni Amico

Contrabbasso Giulio Pagano

Chitarra barocca Eleonora De Prez

Tiorba Mauro Pinciaroli\*

Clavicembalo Enrico Barbagli\*, Arianna Radaelli\*

*\*prima parte o solista*

Regia **Sonia Grandis**

Coreografia **Simone Magnani**

Scene e Costumi **Allievi dell'Accademia di Brera**

coordinati dalla professoressa **Lidia Bagnoli**

Cast vocale preparato da **Vitalba Mosca**

## IL LABORATORIO RECITARCANTANDO

**I**l Laboratorio RecitarCantando, curato e da Vitalba Mosca per le voci e da Cinzia Barbagelata per gli strumenti, è nato per offrire a studenti di canto, strumenti ad arco, a pizzico e a tastiera un incontro con il capolavoro di Claudio Monteverdi Combattimento di Tancredi e Clorinda e altro repertorio coevo, occasione di approfondimento “in diretta” della retorica vocale, fondamento dello stile del Recitar Cantando e modello interpretativo per l’esecuzione strumentale nel primo barocco.

Guida per l’interpretazione musicale e per l’allestimento del programma è stata la conoscenza, della prassi esecutiva barocca peculiare della scrittura monteverdiana e del suo tempo, seguita dalla sua applicazione per tutti gli aspetti non strettamente legati all’uso dello strumento storico e ad una vocalità orientata alla specializzazione sul repertorio antico.

Per gli studenti di Strumento ad Arco, il Laboratorio ha rappresentato un’occasione per eseguire la musica del primo Seicento italiano, epoca che vede l’origine del violinismo, normalmente esclusa dai programmi di studio di strumento moderno. Il potenziale espressivo e di virtuosismo del Violino e degli strumenti della famiglia, appena scoperto dal mondo musicale, trova valorizzazione estrema nella scrittura di Monteverdi, che li prescrive, e nelle musiche strumentali che completano il programma. Gli studenti di Liuto e Clavicembalo hanno trovato nel Laboratorio luogo ove esercitarsi alla realizzazione del basso continuo in musica straordinaria per ricchezza armonica, ritmica e comunicativa.

Il Laboratorio, in ultima analisi, ha voluto donare ai partecipanti una chiave di lettura consapevole del testo musicale, profonda nel dettaglio e nell’enfasi, basilare per la comprensione della musica.

*Cinzia Barbagelata*

Quando ho pensato di mettere in scena il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* il desiderio era innanzi tutto quello di dare la possibilità ai giovani studenti di canto lirico, al di là di qualunque specializzazione, di confrontarsi con un'opera breve, ma al tempo stesso densa di innovazioni e di premesse per lo sviluppo futuro del Melodramma.

La forza della poesia di Torquato Tasso e la bellezza cristallina della musica di Claudio Monteverdi sono un'occasione ideale per i giovani cantanti di recitare cantando nel senso più profondo del termine, cioè sperimentare e mettere in voce i differenti stati emotivi, permettendo loro un'introspezione sulle personali attitudini interpretative e di cercare nel rapporto tra la parola e la musica ciò che sarà la base dello sviluppo del Canto. Stessa considerazione vale per i madrigali scelti. I madrigali sono un Inno all'Amore, con tutte le sue sfaccettature, compreso il Dolore; quale prologo migliore prima della tragica vicenda di Tancredi e Clorinda?

La grandezza del *Combattimento*, e di tutta l'opera monteverdiana consente, a mio avviso, ai giovani cantanti di comprendere da "dove tutto ebbe inizio". Dopo Monteverdi, niente sarà più come prima.

*Vitalba Mosca*

## NOTE DI REGIA

**I**l Laboratorio di teatro musicale CantarInScena, che da anni si dedica al repertorio italiano meno frequentato, accoglie nel 2014 il progetto RecitarCantando di Cinzia Barbagelata e Vitalba Mosca, nato per introdurre gli allievi di canto e di strumento al mondo della musica barocca. Con questa produzione si dà inizio anche alla prestigiosa collaborazione con l'Accademia di Belle Arti di Brera, nella volontà di riunire i giovani talenti artistici delle due più antiche fucine d'arte della città di Milano (1776 Accademia di Brera, 1808 Conservatorio).

E, dopo l'ascolto di un'insolita e rara proposta di pezzi strumentali, lo spettatore incontra uno degli archetipi dell'intero teatro musicale italiano, il *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, episodio della *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso musicato da Claudio Monteverdi per un intrattenimento tenutosi nella sera di Carnevale del 1628 a Palazzo Mocenigo a Venezia.

Anche nel nostro allestimento, come allora, verrà eseguito il *Combattimento* come momento culminante a seguito di brani strumentali e vocali. Ma come? Mi è tornato alla mente il ricordo di anni addietro di un'esecuzione all'Opera di Roma, direttore Vittorio Parisi, regia di Roberto De Simone che aveva utilizzato anche strumenti elettronici e creato forti immagini della contemporaneità, rifiutando ogni omologazione espressiva. E il ciclo di lezioni tenute alla Radio dal poeta Franco Fortini raccolte poi in *Dialoghi con il Tasso*, intrise di folgoranti intuizioni critiche che spaziano dalla critica letteraria alla psicoanalisi, alla sociologia. Suggestioni che ribadiscono come il Combattimento appartenga al tempo sospeso di ogni immaginario.

Tancredi e Clorinda, eroi virtuosi, sono costretti a far guerra incessantemente, ammirati dagli eserciti dell'uno e dell'altro schieramento. Paradossalmente il loro scontro è solitario, nel buio e nell'intimità della notte. Ho immaginato di inserire il loro duello in una struttura che fosse una sorta di "macchina" teatrale barocca, che ricordasse la torre incendiata da Clorinda e una macchina della devozione delle Quarantore, ma calata nella brutalità di quel conflitto che dai tempi delle crociate sembra non aver mai pace.

Gli allievi dell'Accademia di Belle Arti di Brera, coordinati da Lidia Bagnoli, artista del contemporaneo, hanno dato vita a scene e costumi: i segni e i simboli si intrecciano, sfidano le epoche, le oltrepassano facendoci visualizzare un "teatro sacro" dell'amore e della morte.

È in scena il teatro del gioco crudele delle coppie della *Gerusalemme* destinate a non incontrarsi mai. Dove chi ama non è corrisposto e si perde in una giostra di inseguimenti e smarrimenti. Tancredi ama Clorinda, Erminia ama Tancredi, Armida ama Rinaldo ... ma tutti e tutte vanamente. Anche il personaggio del Testa, che narra "il cunto", è sdoppiato visivamente in una coppia, forse il doppio degli infelici amanti, forse una coppia che pietosamente partecipa della sorte fatale di Tancredi e Clorinda.

I movimenti di scena di Simone Magnani, danzatore e coreografo di provata esperienza, si ispirano all'estetica barocca della trasformazione, restituendo nella forma del teatro/danza l'amorosa e feroce disfida tra i due ignoti cavalieri.

*Sonia Grandis*

## TORQUATO TASSO

di Tomaso Kemeny

**L**a Casa della Poesia di Milano accoglie con entusiasmo la parola vivente del poeta-mago, Torquato Tasso, i cui versi armoniosi dissolvono le brutture del linguaggio quotidiano contemporaneo per illuminarci con le risonanze sempre nuove e cosmiche dettate dalla sua musa Urania che come canta lo stesso poeta «...infra i beati cori/ha di stelle immortali aurea corona...» (Cfr. Gerusalemme Liberata, Canto primo, Stanza 2, vv. 3-4).

Non si può tacere la nostra gratitudine all'amica Sonia Grandis, al Conservatorio di Musica "G. Verdi" di Milano e a Michele Fedrigotti di Milano Classica per averci portato il canto del poeta massimo sull'onda delle polifonie dell'imperituro maestro Claudio Monteverdi.

Torquato Tasso (Sorrento 1544-Roma 1595), poeta sventuratissimo, morì nel convento di Sant'Onofrio sul Gianicolo, poco prima di venire incoronato poeta sul Campidoglio, come, invece, prima di lui fu Francesco Petrarca.

Se in Italia Torquato Tasso viene annoverato tra i poeti maggiori, in Germania e nella Mitteleuropa, grazie al dramma di Johann W. Goethe, Torquato Tasso (1790) viene innalzato a emblema del poeta moderno, divinamente ispirato, tanto assetato di autonomia quanto vessato dalla sorte, dai potenti del tempo e dalla melanconia. La voce del Tasso viene superlativamente evocata da Goethe nell'Atto V, Scena V (vv. 346-353) del dramma:

Nein, alles ist dahin! - Nur eines bleibt:

.....

No, tutto è svanito! - Ma una cosa resta:

la natura ci ha donato lacrime,

l'urlo, quando il dolore

diventa insopportabile – ma sopra ogni cosa

a me, nel tormento, ha lasciato parole melodiose

con cui lamentare il profondo gorgo dell'angoscia:

e se nel dolore l'uomo ammutolisce

a me un Dio ha concesso di dire quanto soffro.



*Tasso all'ospedale di Sant'Anna  
in un dipinto di Delacroix*

In realtà, come risulta dalle lettere del poeta (1), la melanconia in lui non si manifesta come «una ninfa gentile», ma come un crudele mole-

statore che lo angaria con indicibili e incommunicabili tormenti. Ma tralasciando aspetti della sua biografia, è bene però ricordare come il poeta avesse progettato di comporre la Gerusalemme Liberata sin da bambino, quando la flotta ottomana aveva insidiato Sorrento.

Nutrito dell'epica virgiliana e del canto di Francesco Petrarca, di quest'ultimo amplia il lessico, non per rappresentare in dettaglio le figure dei personaggi, ma per evocare l'instabilità di anime rese vibratili per passioni, di anime devastate da incommensurabili infelicità. La voce del poeta s'intenerisce, poi, per le sofferenze delle sue eroine ed eroi, caratterizzando i loro tormenti con i colori vorticanti della disperazione più profonda, e, allo stesso tempo, richiamando le tenebre smisurate di cosmiche malinconie. Segreti legami passionali travolgono gli infelici, finendo per dissolverli in tragiche vibrazioni luministiche che ricordano le intensità coloristiche e spietatamente sensuali di un Tintoretto, di un El Greco. La sua pietà, però, avvolge e riscatta persino gli eroi mussulmani le cui azioni e stati d'animo vengono, a loro volta, sottoposte a processi di dissolvenza sintagmatica per trepidanti sonorità che li accomuna agli eroi cristiani nella grandezza e splendore tragico dell'umana ventura.

Benché le cadenze tragiche vengano ordite insieme a intrusioni idilliache e a illuminazioni liriche, il tessuto narrativo della Gerusalemme non è mai discontinuo anche se intrecciato con contrappuntanti abbandoni descrittivi, con passi dominati da scoramenti veicolati dal soliloquio.

La storia della Prima Crociata (1099) viene resa intricata dalle incursioni del meraviglioso in occasione dei contrastati rapporti d'amore e in inquietanti episodi per arcane pratiche di magia. A proposito degli innamoramenti si veda la lettera del poeta a Luca Scalabrino: «... il parlare dei giovani o amanti o proni all'amore: a' quali apparendo nova bellezza e meravigliosa, sono rapiti dall'affetto a dire cose sovra la lor credenza, a chiamare il luogo dove loro appare la donna paradiso e lei dea...» (2).

E, a proposito della magia, si leggano le parole sempre del Tasso: «... Dio ed i suoi ministri e demoni ed i maghi, permettendolo Lui, possono far cose sovra le forze della natura meravigliose» (3).

La sensualità sonora del poema culmina, forse, nella rappresentazione dell'Isola della Felicità, nel centro dell'oceano, dove Armida, la maga, attrae in modo irresistibile l'intrepido guerriero Rinaldo nel suo giardino-labirinto. I loro amori sono raffigurati da pittori come Tiepolo (di cui si veda Armida trova Rinaldo addormentato a Vicenza, Villa Valmarana), come Francesco Hayez (Rinaldo e Armida, Venezia, Galleria dell'Accademia), come Bartolozzi (Rinaldo e Armida, New Haven, Yale, Center for British Art) e molti altri.

L'episodio di Tancredi, principe normanno e di Clorinda, figlia della regina d'Etiopia, miracolosamente di pelle bianca per intercessione di

San Giorgio, viene portato alla Casa della Poesia di Milano, come abbiamo accennato, sull'onda della melodiosa andatura polifonica del madrigale di Claudio Monteverdi.

Un intenso parallelismo di generosità eroica lega Clorinda a Tancredi. Di fatti l'eroina mussulmana (che ignora di essere figlia di una principessa etiope cristiana) salva dal rogo i cristiani Sofronia e Olindo (Canto secondo), mentre Tancredi, principe normanno, lascia libera la mussulmana Erminia (Canto sette), figlia del re di Antiochia che per lui vanamente arde.

Nel Canto dodicesimo (Stanza 18, vv. 1-6) leggiamo che

Depon Clorinda le sue spoglie inteste  
d'argento e l'elmo adorno e l'arme altere,  
e senza piuma o fregio altre ne veste  
(infausto annunzio!) ruginose e nere,  
però che stima agevolmente in queste  
occulata andar fra le nemiche schiere.

Avendo cambiato armatura, Clorinda non verrà riconosciuta dall'innamorato Tancredi. Con Argante, armata di una mistura incendiaria confezionata dal mago Ismeno, Clorinda penetra nel campo crociato e incendia la torre costruita per meglio assalire le mura di Gerusalemme assoggettata dai mussulmani. La valenza di Clorinda «... è ben tale/che sola più che mille insieme vale» (Canto dodicesimo, Stanza 15, vv. 7-8). Tancredi la sfida. Duellano tutta la notte, la loro crudele tenzone segnala inquietanti analogie con notturne “battaglie” d'amore. Alla fine Tancredi affonda il suo gladio nel seno della donna, che sentendo di morire, lo prega di battezzarla.

Tancredi raccoglie l'acqua necessaria per il sacramento implorato e togliendo l'elmo al suo rivale d'armi, scopre di avere ucciso la donna desiderata. Tancredi ora soffre “l'epifania” per cui la sua ignoranza si trasfigura nella consapevolezza del fondamento tragico dell'eros, che secoli dopo Oscar Wilde (si veda La ballata del carcere di Reading, 1898) canterà con i colori ironici del disincanto esistenziale:

Eppure ognuno uccide chi ama,  
chi con uno sguardo  
chi con una carezza,  
il codardo con un bacio  
l'audace con una spada.

Per il dolore Tancredi viene meno, poi piange, si lacera le piaghe. Prostrato dal delirio, poi, s'addormenta e nella Stanza 91 (vv. 1-8)

Ed ecco in sogno di stellata veste  
cinta glia appar la sospirata amica:

bella assai più, ma lo splendor celeste  
 orna e non toglie la notizia antica;  
 e con dolce atto di pietà meste  
 luci par che gli asciughi, e così dica:  
 “Mira come son bella e come lieta,  
 fedel mio caro, e in me tuo dolo acqueta”.

In questa stanza il Tasso, con le sue modalità compositive sempre originali, condensa versi del Sonetto 342 (vv. 9-12) del Canzoniere di Francesco Petrarca

Con quella man che tanto desiai,  
 m'asciuga li occhi, et col suo dir m'apporta  
 dolcezza che uom mortal non sentì mai...

con versi della canzone allegorica “della Gloria”, scritta sempre dal Petrarca nell'imminenza dell'incoronazione nel Campidoglio (Canzoniere, 119, Stanza 3, vv.36 – 37)

...- Amico, or vedi  
 com'io son bella ...

La illimitata fede nella bellezza e nell'amore, porta l'autore con i suoi personaggi alla condivisione eroica di quella inesorabile mancanza e perdita (per l'impossibilità di “possedere” la persona amata) che quella fede sottende,

La sofferenza del poeta e la forza imperitura della sua parola derivano anche da questa inestinta fiducia in quel che la vita ha di più precario, ma che assicura il fluire meraviglioso del suo canto e che può rendere memorabile la vita di ognuno.

<sup>1</sup> TORQUATO TASSO, Lettere poetiche, a cura di Carla Molinari, Parma, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda 1995.

<sup>2</sup> TORQUATO TASSO, Lettere poetiche, op cit., Lettera XI, p. 85.

<sup>3</sup> TORQUATO TASSO, Discorsi sull'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico, a cura di E. Mazzali, Milano, Ricciardi 1959, p. 355.

## MUSICHE STRUMENTALI PER LA RAPPRESENTAZIONE

di Cinzia Barbagelata

Immaginiamo di essere nella sala di rappresentanza del Palazzo Mocenigo a Venezia: è lo stesso Monteverdi che ci racconta come il *Combattimento* fosse preceduto da madrigali e musiche che “per passatempo di veglia” allietavano la nobiltà durante il Carnevale veneziano.

La scelta delle musiche risponde a questa situazione ovvero di introdurre il momento clou della serata. A contrastare il carattere drammatico se non quasi tragico del *Combattimento* si è scelto di aprire con una musica di intrattenimento, ariosa: quindi il programma inizia con il tema del Ballo del Gran Duca, assai noto dalla fine del Cinquecento, seguito dalle variazioni di Giovanni Battista Buonamente (ca. 1595-1642) quasi a voler accogliere il pubblico. Un brano tipico della musica di corte - Buonamente lavorava alla corte dei Gonzaga - di puro virtuosismo strumentale, caratterizzato dalla battuta binaria, con accenti marcati sul tempo forte, come un passo di danza.

La Sinfonia di Cristofano Malvezzi (Lucca 1547-Firenze 1597) a sei parti è tratta dal Quarto Intermedio de *La Pellegrina* “La regione de’ Demoni” (1589), una commedia in prosa di Girolamo Bargagli; secondo una tipica consuetudine del Rinascimento, le commedie e le tragedie in prosa venivano alternate con brani vocali e strumentali sempre diversi e di differenti compositori, chiamati *Intermedi*. Molte di queste musiche sono perdute. *La Pellegrina* è un documento unico nella storia della musica perché tutti gli intermedii ci sono rimasti e sono preziosa testimonianza di questa pratica: Malvezzi, con altri musicisti partecipò con le sue musiche alla rappresentazione organizzata per le nozze di Ferdinando I dei Medici e Cristina di Lorena. Nella Sinfonia Basso e Alto segnano il passo di un andamento regolare sul quale si svolge un contrappunto che vede gli strumenti rincorrersi tra loro con motivi ascendenti e ritmicamente ben cadenzati: tre le sezioni, separate tra loro da pause dell’intero organico.

Dopo il madrigale a due *Non è di gentil core*, ancora una Sinfonia, tratta da Orfeo, favola in musica di Claudio Monteverdi, dedicata al duca Francesco Gonzaga, rappresentata a Mantova nel 1607 e data alle stampe a Venezia nel 1609. La breve Sinfonia a 7 con basso continuo fa parte dei numerosi stacchi strumentali presenti nell’opera che servivano ad alleggerire o a commentare l’azione.

A seguire, in preparazione della complessità emotiva della Romanesca

a due *Ohimè dov'è il mio ben* e del *Combattimento* di Tasso/Monteverdi, il *Capriccio di durezze* di Girolamo Frescobaldi (Ferrara 1583-Roma 1643). Il capriccio, una forma alta del contrappunto, viene condotto utilizzando la potenza della dissonanza, all'epoca definita "durezza" per il forte impatto sonoro, esaltato dalle caratteristiche timbriche del clavicembalo.

La storia della musica vocale e strumentale ha un debito verso questi due compositori, tra loro contemporanei, per la consapevole valorizzazione della ricchezza espressiva in tutti i tipi di affetto.



*Claudio Monteverdi,  
opera di anonimo, 1597 circa*

## **NON È DI GENTIL CORE CHI NON ARDE D'AMORE: CLAUDIO MONTEVERDI E IL MADRIGALE**

di **Giovanni Amico**

*Studiante del biennio di Discipline storiche, critiche e analitiche  
della musica del Conservatorio di Milano.*

**C**laudio Monteverdi, nato a Cremona il 15 maggio 1567, visse epocali cambiamenti durante la sua lunga esistenza, conclusasi a Venezia il 29 novembre 1643, e in ambiente musicale ne fu attore.

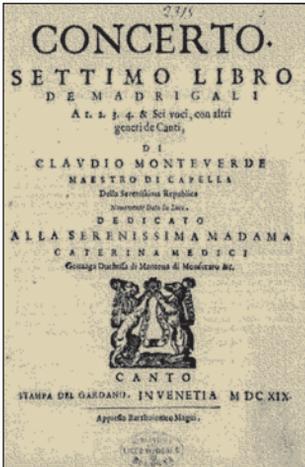
Formatosi precocemente al culmine dell'era del madrigale, quando la polifonia e il contrappunto si intridevano di tecniche complesse e di figure retoriche, il giovane Claudio visse gli albori della monodia con basso continuo; nella maturità, egli divenne protagonista della storia dell'opera in musica, prima a Mantova alla corte dei Gonzaga, poi a Venezia, dove scrisse drammi in musica. Curioso, versatile, innovatore, straordinario, unico, inconfondibile - come tutti "i grandi" - Monteverdi esprime al meglio l'ansia di sperimentazione e ricerca eredita affiorante nel suo tempo anche nella pittura di Caravaggio (1571-1610), Guido Reni (1575-1642), Artemisia Gentileschi (1593-c. 1656) e nei testi di Galileo Galilei (1564-1642) che esplora il cielo come Monteverdi esplora le tecniche del comporre. L'aspetto peculiare della sua musica - se un aspetto si può isolare tra gli innumerevoli - è il senso del teatro che traspare ovunque, persino nei madrigali che, apparentemente, col teatro in musica nulla hanno a che fare.

Il madrigale nel Rinascimento si impone infatti come una forma di musica vocale a quattro, poi a cinque, sei e più voci (solistiche) ed è musica, come ebbe a scrivere Adriano Banchieri, che «si mira con la mente, dov'entra per l'orecchie e non per gli occhi».

Monteverdi sceglie il madrigale come forma ideale per sperimentare il nuovo: annuncia nella prefazione del Quinto (1605) dei suoi otto libri (tutti editi e tutti contenenti nei frontespizi la parola madrigale) l'adozione di una "seconda prattica", ovvero un modo di comporre che ha come presupposto il significato delle parole: ad esso si adegueranno le regole e gli espedienti del comporre. Perché non introdurre quindi nel madrigale, forma vocale che si plasma sulla poesia e sulla parola, un accompagnamento strumentale? Perché non utilizzare suoni o insiemi stridenti per rilevare le crudeltà o i languori di un sonetto? Perché non pensare al madrigale come a una forma drammatica, ovvero narrativa, come se la poesia raccontasse una mini-storia? Perché non intitolare un libro di madrigali, il VII, Concerto, pensando alla coesistenza di voci e strumenti in partitura, scegliendo poesie a sfondo narrativo?



*Claudio Monteverdi,  
dipinto di Bernardo Strozzi, ca. 1640*



Concerto. / Settimo Libro / di Madrigali / A 1. 2. 3. 4. & Sei voci, con altri / generi de Canti, / di / Claudio Monteverde / Maestro di Capella / Della Serenissima Republica / Nouamente Dato in Luce. / Dedicato / alla Serenissima Madama / Caterina Medici / Gonzaga Duchessa di Mantoua di Monferato &c. / Stampa del Gardano. In Venetia M DC XIX. / Appreso Bartholomeo Magni

Publicato nel 1619 a Venezia, nella città dove sarà attivo sino alla morte - Monteverdi era ormai da sei anni maestro alla Basilica di San Marco - il Settimo libro contiene ventinove pezzi su testi di poeti prediletti quali, ad esempio, Giovanni Battista Marino, Gabriello Chiabrera, Giovanni Battista Guarini, Bernardo e Torquato Tasso e molti altri; dal frontespizio, si nota come dalla compagine vocale venga esclusa proprio quella a cinque voci, che per quasi mezzo secolo aveva formato il consort tipico del madrigale. L'articolazione interna dei singoli brani è assai varia: ci sono forme propriamente drammatiche con balli e cori, le cui parti monodiche coincidono con i ruoli dei personaggi (ad esempio, Tirsi e Clori un concentrato di una favola in musica) e forme con più strumenti e voci, come *Con che soavità*; la maggior parte del VII libro prevede una o due/tre voci accompagnate dal basso continuo: così è per il madrigale *Non è di gentil core* "in scena" questa sera.

Non è di gentil core  
chi non arde d'amore.  
Ma voi che del mio cor l'anima sete  
lieta godete,  
gentil al par d'ogn'altra havete il core  
perché ardete d'amore.

Il testo, attribuito erroneamente a Francesco, talvolta a Francesca, *Degli Atti*, è un condensato di figure degli affetti, di parole tipiche della poesia per musica: gentil, lieto, core, arde, amore, anima... Consiste in soli tre distici a rima baciata e il primo - di carattere generale quasi al modo di una premessa maggiore - è ripreso da Monteverdi a conclusione del madrigale, con gli stessi motivi melodici di apertura, a riaffermare la tesi iniziale, per mezzo anche dell'interpolazione testuale dunque non è, non è di gentil core... di chiara intenzione dimostrativa; tale intenzione viene rafforzata anche dall'ulteriore iterazione finale del secondo (e ultimo) verso tramite espansione dei motivi melodici. Gli altri due distici, riferiti ad un solo e determinato oggetto d'amore, si distinguono dal primo e dall'ultimo per la deviazione della musica dall'impianto tonale, in un'ampia modulazione; la sezione (peroratio) conclusiva ristabilisce il tono d'impianto. La melodia scorre lineare e sillabica conferendo unità al madrigale, spostando l'attenzione / con abile operazione retorica - solo su alcuni punti, interpretati con la figura della *circulatio* atta a sottolineare quasi visivamente la parola "arde" del primo verso ed il climax sulla parola "lieta": Monteverdi riprende i madrigalismi, le figure iconiche appartenenti alla tradizione, creando una sintesi tutta personale tra vecchio e nuovo.

## OHIMÈ DOV'È IL MIO BEN, DOV'È IL MIO CORE?

di **Lorenzo Papparazzo**

Studente del biennio di Discipline storiche, critiche e analitiche della musica  
del Conservatorio di Milano

*Ohimè dov'è il mio ben, dov'è il mio core?  
Chi m'asconde il mio ben, e chi m'el toglie?*

*Dunque ha potuto sol desio d'honore  
darmi fera cagion di tante doglie?*

*Dunque han potuto in me, più che il mio amore,  
ambiziose e troppo lievi voglie?*

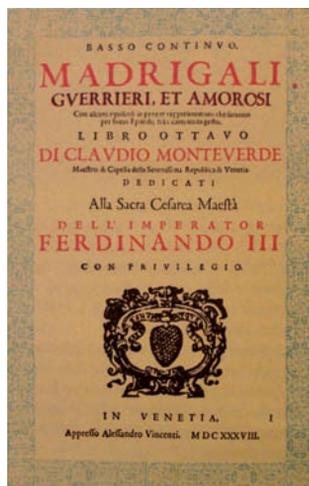
*Ahi sciocco mondo e cieco! Ahi cruda sorte,  
che ministro mi fai della mia morte!*

Sempre dal Settimo libro è tratto *Ohimè dov'è il mio ben*, esempio tra i tanti di una madrigale a due voci con basso continuo. La musica ha però una caratteristica che l'ascoltatore potrà facilmente riconoscere: il madrigale infatti è in stile di romanesca, danza affine alla gagliarda, generalmente ternaria, ma che in alcuni casi, come in questo, poteva presentare un ritmo binario. La romanesca è basata su un basso discendente con note successive a scansione regolare che formano un modulo definito “ostinato”: è un modo tipico del lamento, motivato in questo caso proprio dalla scelta poetica, caratterizzata dalle interiezioni *Ohimé... Ahi...* Nelle parole poetiche emerge il rammarico di un amante, colpevole di aver anteposto il *desio d'onore e ambiziose e troppo lievi voglie* all'amore vero. Il testo è del poeta Bernardo Tasso (1493-1569), padre del più celebre Torquato. Quattro sono le sezioni, di due versi ciascuna, accomunate dallo schema del basso iterato con poche varianti che si ripete incessante e costituisce il fondamento per il canto. Le voci, invece, si rincorrono in un continuo gioco di imitazioni sempre nuovo e diverso. Monteverdi, secondo i principi della “seconda pratica”, esprime ed enfatizza musicalmente il significato di alcuni termini. Ad esempio all'inizio della composizione Monteverdi pone una dissonanza molto dura su *ohimé*, ovvero la figura retorica della parrhesia, utilizzando l'intervallo di seconda minore. Un altro caso analogo si trova, ad esempio, su *fera*, il termine animalesco che ci riporta alla “feroce” causa del dolore, quindi ancora all'inferire crudele del destino. Nella terza sezione è interessante notare che su *troppo lievi voglie*, il termine *lievi* viene reso per due volte con figurazioni molto fiorite ed elaborate che simboleggiano la vanità del mondo terreno. Infine nella quarta parte colpiscono le numerose iterazioni dell'ultimo verso *che ministro mi fai della mia morte*, accompagnate da lunghe catabasi che ne acuiscono il significato: la catabasi, ovvero la scala discendente, nel linguaggio dei madrigalisti era sinonimo della fine crudele e della morte.



Bernardo Tasso

**CLAUDIO MONTEVERDI E IL  
 COMBATTIMENTO DI TANCREDI E CLORINDA**  
 di Lorenzo Papparazzo



1638, Concerto.  
 Ottavo libro, Madrigali guerrieri,  
 et amorosi

**I**l *Combattimento di Tancredi et Clorinda* / *Parole del Signor Torquato Tasso* è parte dei *Madrigali guerrieri, et amorosi*, pubblicato nell'Ottavo e ultimo libro che porta ancora nel frontespizio il termine madrigale (Venezia, Alessandro Vincenti, 1638): la forma ha ormai subito ampie trasformazioni, rendendo evidente che il madrigale è al termine della sua storia centenaria.

Monteverdi, come di consueto, è perfettamente cosciente di voler apportare novità nelle sue creazioni e introduce il libro con una lunga e dettagliata premessa, che rappresenta una vera e propria dichiarazione d'intenti, teorica e, oggi diremmo, estetica. In essa, il compositore sostiene di essere riuscito a esprimere in musica il *genere concitato* «tanto necessario all'arte Musica, senza il quale è stata, si può dire con ragione, sino ad hora imperfetta». Cos'è dunque il *genere concitato*? Come afferma Monteverdi, rifacendosi a Boezio, il fine di ogni *bona Musica* è *movere* l'animo umano e questo effetto è ottenuto grazie ai *contrarij*, ovvero ai contrasti tra le tre passioni principali, «cioè Ira, Temperanza, et Humiltà» a cui nell'arte dei suoni corrispondono lo stile concitato, il molle ed il temperato: nel 1800 si interpretavano i tre generi come da guerra, da morte e da preghiera. È proprio lo stile “da guerra”, scrive Monteverdi, quello trascurato, pur essendo descritto da Platone nel terzo libro della *Rethorica*. Ecco la ricerca del nuovo: “studiando non poco” il musicista vuole colmare questa mancanza e trova l'espedito “con fatica”; ragionando sulla metrica e sul ritmo, in maniera geniale, suddivide la semibreve in sedici semicrome “ripercosse ad una per una” ottenendo un effetto onomatopeico di tremolo degli archi, ed acuendo la sensazione bellicosa del testo. Gli esempi in cui l'autore applica questa nuova tecnica sono molti e il più noto è il *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, su parole di Torquato Tasso, metafora esemplare di conflitti e inserito - non a caso - a chiusura della serie dei *Madrigali guerrieri*. Il compositore rileva le particolarità del “suo” *Combattimento* in un'ampia introduzione che precede la musica e che è una sorta di *reportage* della prima esecuzione, avvenuta nella sala di rappresentanza a Palazzo Mocenigo a Venezia: da essa apprendiamo che il madrigale (pur inserito nell'edizione del 1638) era già stato eseguito un dodici anni prima “in genere rappresentativo”, ovvero con una precisa regia relativa ai personaggi e agli strumenti; Clorinda entrava armata quale guerriero, a piedi, mentre Tancredi, pure armato, entrava su un cavallo mariano (probabilmente un cavallo di scena in legno, completo di bardatura per ren-

dere riconoscibile il guerriero cristiano). I protagonisti, compreso il Testo, eran fatti entrare nella sala “alla sprovvista” ovvero nel silenzio, d’improvviso, dopo aver eseguito altri madrigali. L’organico strumentale prevedeva “quattro viole da braccio, Soprano, Alto, Tenore, & Basso” e, per il basso continuo, contrabbasso da gamba e clavicembalo; chi suonava - prescrive il compositore - doveva partecipare attivamente e con anima a tutta la drammatica vicenda, rapportandosi “alle passioni dell’oratione”.

È il Testo, ovvero i versi tratti dal XII canto della *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, il vero protagonista della vicenda: secondo il senso letterale del termine, nel cantare la poesia il Testo diviene testimone attivo della vicenda, partecipando e allo stile molle e temperato e soprattutto allo stile concitato. Monteverdi scrive di “genere rappresentativo” e non “scenico”: le parole del Testo ricreano la poesia, la rendono visiva e vibrano per simpatia con i due personaggi che cantano direttamente la loro parte.

Il compositore utilizza la forma aperta, seguendo con le note il testo, allontanandosi dalle tecniche del madrigale polifonico e utilizzando invece le tecniche del componimento monodico, tipico dell’opera in musica. D’altronde, nel *Combattimento* si narra una storia e quindi c’è una trama: gli Arabi hanno compiuto un improvviso assalto contro l’accampamento dei Cristiani che assediano Gerusalemme. Clorinda non riesce a rientrare per tempo in città e viene raggiunta da Tancredi, suo nemico, ma di lei segretamente innamorato, che non riconoscendola sotto l’armatura la sfida in combattimento fino ad ucciderla.

Si parla di guerra: con attenzione Monteverdi rende musicalmente il trotto del cavallo, il fragore delle armi e tutti i rumori del duello ma anche i languori dell’amore e le sorprese dell’agnizione. Da par suo utilizza le figure retoriche che contribuiscono a descrivere con i suoni e le armonie gli affetti sottintesi o palesati già dal Tasso. Ecco dunque che il “girare” di Clorinda per raggiungere la porta della città è reso in musica da una *circulatio* e la discesa da cavallo dell’eroe cristiano da una *catubasi*.

Tornando all’introduzione, sottolineiamo una importante indicazione di prassi esecutiva: lo stile di canto del Testo, declamato durante la narrazione, potrà e dovrà cambiare nella stanza che inizia con la parola “Notte”, divenendo meno recitante e più arioso; il compositore dà il permesso al cantante-Testo di arricchire la parte musicale secondo suo gusto, aggiungendo piccole fioriture o diminuzioni; la stanza che inizia con la parola “Notte” cambia l’ottica del protagonista, aprendo una parentesi riflessiva, quasi solistica, che sospende la guerra. Monteverdi rafforza musicalmente il mutamento di atmosfera cambiando il modo, il tono, il tempo.

Il mutamento improvviso di tono e modo (nelle figure retoriche definito come *mutatio toni*) viene adoperato anche al termine della frase “tornano al ferro, e l’un e l’altro il tinge con molto sangue”, provocando un forte contrasto con la violenza del ritmo concitato: il termine “sangue” si tinge quasi d’espressionismo. Quando il Testo, dopo che Clorinda è stata ferita gravemente, pronuncia le parole “Ella già sente morirsi”, il concetto della morte viene espresso dalla figura discendente. Ma le parole “Amico, hai vinto” sciogliono tutta la tensione finora accumulata e nuovamente viene utilizzata una *mutatio toni*. Un altro momento che rivela la genialità del “divin Claudio” si ha verso la fine quando Tancredi, esaudendo la richiesta del battesimo, scopre il viso di Clorinda e la riconosce: pause lunghe e il silenzio dello stupore si fa musica. E uguale genialità il compositore esprime nelle battute finali quando si racconta che la morente “parea” pronunciare le parole “S’apre il ciel: io vado in pace.”. Le note che salgono (in anabasi) simboleggiano l’ascesa dell’anima al cielo, seguite da una *mutatio toni* sul termine “pace” che sembra introdurre l’eroina in una dimensione nuova e ultraterrena. Il *Combattimento* termina con l’indicazione per chi suona: l’ultima arcata morendo...

Come testimonia con un certo orgoglio Monteverdi nelle ultime righe dell’introduzione, il madrigale venne eseguito «in tempo di Carnevale per passatempo di veglia; alla presenza di tutta la nobiltà la quale restò mossa dall’affetto di compassione in maniera che quasi fu per gettar lacrime: e ne diede applauso di essere stato canto di genere non più visto né udito».

«EL PARADIS L'È AVERT, VOO IN SANTA PAS.»:

**LA GERUSALEMME LIBERATA**

**DI TASSO/BALESTRIERI**

di **Pinuccia Carrer**

**A** fine Settecento, Pierantonio Serassi pubblica una biografia (corposa, più di 600 pagine) dedicata a Torquato Tasso: *La vita di Torquato Tasso, scritta dall'abate Pier Antonio Serassi, e dal medesimo dedicata all' altezza reale di Maria Beatrice d'Este, arciduchessa d'Austria &c. &c.*, Roma, nella Stamperia Pagliarini, 1785.

A margine del testo, l'erudito bergamasco, morto nel 1791 a Roma, dove si era trasferito come segretario di cardinali, pone un "catalogo" assai interessante che riporta nel dettaglio tutte le traduzioni della Gerusalemme liberata: apprendiamo che il poema di Tasso venne tradotto integralmente o parzialmente, oltre che in latino e nelle lingue europee (francese, tedesco, spagnolo, portoghese), nei «varj dialetti d'Italia»: bellunese (1781), bergamasco (1670 e 1778), bolognese (1628), calabrese (1690 e 1737), genovese (1755), milanese (1771), napoletano (1706/ 1730), perugino (s.d.), veneziano (1691 e 1728). Tra gli eruditi era d'uso tradurre i poemi - particolarmente gli epici - nei dialetti, per allargarne l'uso, o, forse, per confermare che il dialetto aveva dignità di lingua, un poco come oggi è per il sardo, patrimonio dell'Unesco.

Tra le tante traduzioni, commento assai favorevole del Serassi compare in calce a: *La Gerusalemme Liberata, travestita in lingua Milanese da Domenico Balestrieri. A sua Eccellenza Carlo Conte e Signore de Firmian ec. ec. In Milano MDCCLXXII, appresso Giovanni Battista Bianchi Regio Stampatore, IV. Vol. in 8. Ed. ivi 1773. II. Vol. in fol.* «Galantissima e piacevole oltre ogni credere ella è questa traduzione Milanese del nostro dotto ed amabile Balestrieri, mancato di vita con dispiacere di chiunque il conobbe alli 11. di giugno del 1780. Egli, che fu mio buon amico, visitato da me in tempo che stava faticando intorno a quest'opera, mi si espresse replicatamente, che delle molte traduzioni, che avea vedute del Tasso, nessuna lo sgomentava al pari della Bergamasco dell'Assonica, tanta grazia e tanta piacevolezza gli pareva di trovarci perento. Tuttavia egli vi è riuscito per modo che il suo lavoro può stare troppo bene a fronte di qualunque traduzione».

Serassi e Balestrieri non erano solo amici ma facevano parte entrambi di una importante Accademia attiva a Milano nel pieno Settecento. Era l'Accademia dei Trasformati, la cui storia ci porta in una Milano



Torquato Tasso con la sua Gerusalemme liberata

Domenico Balestrieri

illuminista e illuminata: gli accademici si riunivano nel palazzo del conte Carlo Imbonati in Contrada del Marino o nella sua villa di Cavallasca: lo stesso Imbonati nel 1743 venne nominato “conservatore perpetuo”. Il segretario era Carlo Antonio Tanzi (anch’egli poetava in milanese), Domenico Balestrieri il designer dello stemma e fine letterato. I Trasformati ebbero il merito di inventare la *Raccolta Milanese* (ne uscirono due numeri), nel tentativo di dotare la città di un giornale letterario, anticipando la fondazione de *La Gazzetta letteraria* e de *Il Caffè*. Fra i temi trattati nelle riunioni (che si tenevan ogni quindici giorni) figura la musica: Balestrieri scrisse ottave *Per on’Accademia sora la Musega* e dedicò rime a Caterina Gabrielli, famosa virtuosa cantatrice, il giovane Parini recitò in quella sede la sua ode *La Musicca*. Intorno ai Trasformati si raccolse la crema della società intellettuale milanese sino a raggiungere almeno i centosei adepti. Tra loro Donna Teresa Agnesi, ammirata compositrice di musiche vocali e per tastiera: dalla sua biografia (della scrivente e di Barbara Petrucci) sono estratte le notizie qui riportate.

Si conosceva Monteverdi nell’epoca dei Trasformati? Sicuramente no: Monteverdi è scoperta del XX secolo. Ma ci piaceva collegare il *Combattimento*, risultato della ricerca musicale monteverdiana sulle parole di Torquato Tasso, a un momento della storia altrettanto ricco di ricerca e sperimentazione; un momento nel quale l’attenzione all’arte, alla cultura, alla musica, allo studio, riuniva gli intellettuali a Milano nel nome dell’utile morale e civile.

Hanno partecipato gli allievi dell'Accademia di Belle Arti di Brera:  
per i costumi Elena Adriana Sacchi;  
per le scene Mattia Federici, Ilena Laia, Liu Liling, Dino Serra.

Hanno partecipato gli allievi di canto:  
Albertina Del Bo, Anna Piroli, Stefania Palmieri,  
Beatrice Palumbo, Olga Medyanik, Camilla Costa (anche pianista),  
Pasquale Conticelli, Amin Onsory, Abdolreza Rostamian,  
Maria Ermolaeva, Filippo Rotondo.

*Si ringraziano*

le docenti proponenti il Laboratorio RecitarCantando:  
Sonia Grandis (regia), Vitalba Mosca (voci),  
Cinzia Barbagelata (strumenti);  
la docente Pinuccia Carrer e gli allievi del corso di Discipline storiche,  
critiche e analitiche della musica, che hanno sempre sostenuto  
il Laboratorio stabilendo un nesso imprescindibile tra ricerca  
e messinscena;  
i docenti dell'Accademia di Belle Arti di Brera Davide Petullà,  
Paola Giorgi e, in particolare, Lidia Bagnoli responsabile del progetto;  
il coreografo Simone Magnani.

*Si ringraziano in modo particolare*

La Casa della Poesia di Milano e Tomaso Kemeny per il prezioso  
contributo critico;  
Milano Classica e il suo direttore artistico Michele Fedrigotti  
per la disponibilità e l'accoglienza;  
Raffaella Valsecchi, Ufficio Stampa del Conservatorio di Musica  
"G. Verdi" di Milano;  
Alessandro Solbiati, Delegato alla Produzione del Conservatorio,  
e Marco Seco, Assistente alla Produzione.