

FESTE MUSICALI
A
BOLOGNA

1976

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

2 17
SEZIONE
ARTISTICA
Teatri
Gf4.11

ENTE AUTONOMO
DEL TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA



FESTE MUSICALI A BOLOGNA

dal 30 giugno al 7 luglio 1976

DONO

Sig. *Teatro Comunale*
Bologna
Anno *1977*

"Insignia" degli Anziani di Bologna - Archivio di Stato, Bologna.

Stampa e Ufficio Studi dell'Ente Autonomo Teatro Comunale di Bologna

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

Programma

mercoledì 30 giugno 1976 - ore 20

Ex Sala Borsa

Via Ugo Bassi n. 2

SYLVANO BUSSOTTI

BUSSOTTI PAR LUI-MEME

PIECE DE CHAIR II

Sylvano Bussotti

Marjorie Wright - soprano, Gastone Sarti - baritono, Massimiliano Damerini - pianoforte,
Françoise Deslogères - Onde Martenot, Circolo Musicale A. Toscanini di Torino
diretti da GIAMPIERO TAVERNA

Telefilm realizzato dalla Televisione della Svizzera Italiana

venerdì 2 luglio 1976 - ore 21,15

Chiesa di S. Michele in Bosco

IL RITO E IL DRAMMA

Fra PAOLO ISNARDI
(1470 c. - 1550 c.)

PASSIONE (secondo S. Matteo) (c. 1530)
a 2, 3, e 4 voci e organo

trascrizione e realizzazione di Adriano Cavicchi

esecutori: Ottetto Polifonico Italiano
Interventi in canto gregoriano di Quinto Serantoni
Organo continuo Sergio Vartolo



GIROLAMO FRESCOBALDI
(1583 - 1643)

TOCCATA IV per organo

DOMENICO MAZZOCCHI
(1592 - 1665)

DIALOGO DELLA MADDALENA (1644)
a 9 voci e continuo

trascrizione di W. Witzemann

esecutori: Maddalena: Maurizia Barazzoni
Ottetto Polifonico Italiano
organista Sergio Vartolo

Direttore ADRIANO CAVICCHI

martedì 6 luglio 1976 - ore 21,15

Cortile dell'Archiginnasio

in connessione alla Mostra di Pelagio Palagi al Museo Civico

MUSICHE DELLA FRATELLANZA E DELLA RAGIONE

(Composizioni massoniche dei secoli XVIII e XIX)

musiche di: N. Clérambault, J.J. Rousseau,
F. Giroust, W. A. Mozart,
L. Van Beethoven

interpreti: Helga Müller - *mezzosoprano*
William McKinney - *tenore*
Giuseppe Baratti - *tenore*
Robert Amis El Hage - *basso*
Sergio Vartolo - *cembalo*

Direttore TITO GOTTI

Maestro del coro FULVIO FOGLIAZZA

ORCHESTRA E CORO
DELL'ENTE AUTONOMO TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA

mercoledì 7 luglio 1976 - ore 21,15

Chiostro di San Vittore

MUSICHE DI JOHN DOWLAND (1562-1626)

da:

THE FIRST BOOK OF SONGS (1597, 1600, 1603, 1606, 1613)
THE SECOND BOOK OF SONGS (1600)
THE THIRD AND LAST BOOK OF SONGS (1603)



A PILGRIMES SOLACE (1612)
A MUSICAL BANQUET (1612)

The Consort of Musicke
diretto da ANTHONY ROOLEY

interpreti: Martyn Hill - *tenore*
Trevor Jones - *viola bassa*
Anthony Rooley - *liuto*

Le Feste Musicali, giunte alla settima edizione, hanno un futuro e un'attualità ai quali è opportuno far cenno.

Il primo vede in progetto l'allargamento della loro base organizzativa a enti non più esclusivamente cittadini, e da ciò una progettazione ampliata e una diffusione più estesa nel territorio, intese a realizzare concretamente l'aspirazione, da sempre ad esse connaturata, di un raggiungimento diverso dei pubblici; dei suoi connotati, vari nelle occasioni, si è via via parlato, e sarebbe tedioso ripetersi. Varrà semmai la pena di chiarire che i mezzi materiali assegnati — e anche con coraggiosa determinazione — alle Feste Musicali hanno sempre comportato per esse un compito circoscritto e specifico, quello di produrre delle proposte da offrirsi, per la moltiplicazione divulgativa e il suo alveo di penetrazione, a una collettività tutta responsabile di sé, negli individui, nei gruppi, negli organi di opinione, e certo anche nei tramite tecnici attraverso cui essa agisce; alcuni esistenti, altri da crearsi, altri da potenziare o aggiornare. In definitiva, alla realtà di un paese; seppure in una Bologna privilegiata da un forte impegno qualitativo e quantitativo nella gestione della vita musicale, è una realtà ancora gravemente debitrice alla musica, e, come è noto, bisognosa di lunghe lotte per una concreta sensibilizzazione, per la rimozione dei tabù devianti, per l'acquisizione di una attrezzata identità socio-musicale. Produzione di proposte, si è detto: valgano per tutto esempi tratti dalle Feste Musicali 1975, caratterizzati da una radicale rinuncia alla complicità — e alla comodità — dei tradizionali istituti visivi, come la serata in cui si esemplavano esecuzioni monteverdiane in qualsiasi luogo che offrisse il materiale spazio per pubblico ed esecutori, nonché un modesto ciuffo di vegetazione per la più elementare finzione rappresentativa. Certo, questa totale fungibilità logistica sarebbe apparsa chiara e non soltanto virtuale se le circostanze avessero consentito numerosi trasferimenti della manifestazione. In termini analoghi, si potrebbe parlare della serata Rossini-Schumann, e anche del concerto « Inni e Fanfare », l'unico invero per il quale il pervicace sforzo dell'Ente Autonomo poté conseguire varie esecuzioni decentrate. Le nuove forme organizzative in progetto sono anche intese al raggiungimento di simili obiettivi.

L'attualità 1976 si lega all'intento di non interrompere, nell'attesa, il decorso annuale della manifestazione, rispettando i limiti che la generale crisi impone anche alle forze dell'Ente Autonomo. Le Feste Musicali si sono sempre imposte bilanci assai parsimoniosi (la pubblicazione delle cifre stupirebbe forse chi è aggiornato sui costi di produzione della musica), e si presentano ora all'appuntamento dell'austerità con cifre assolute dimezzate, rese ancora più esigue dalle svalutazioni monetarie. Sacrificati per il momento progetti più onerosi, si sono ancora una volta sviluppate delle idee, in quattro programmi.

Visti i precedenti già consolidati, ubicazioni e opere non esigono molte parole in questa sede: la persona di Sylvano Bussotti, argomento della serata all'ex Sala Borsa, la drammatizzazione del rito nell'opera di Isnardi e di Mazzocchi a S. Michele in Bosco, la figura di John Dowland, fra noi finora consegnata più al mito che alla diretta conoscenza, sono temi di proprio evidente spicco. Così pure quelli del concerto all'Archiginnasio, che vede una convergenza di operato fra organi culturali del Comune, segnata da un affiancamento (anche attraverso episodi collaborativi assai caldi e concreti) dell'Ente Autonomo al Museo Civico, agli organizzatori della mostra di Pelagio Palagi, e allo stesso Archiginnasio. Nell'incontro delle persone e delle idee restano, s'intende, indipendenti le materie. La concomitanza fra concerto e mostra non implica l'insensata pedanteria di un rigore illustrativo reciproco. La multiforme rassegna palagiana allude anche a un variatissimo flusso di idee, credenze, illusioni, mode, scambi culturali che nel corso di una lunga vicenda europea vibra, in disparate maniere, anche nell'invenzione dei musicisti, oggetto, questo, primario e libero di ogni concerto.

TITO GOTTI

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

mercoledì 30 giugno 1976 - ore 20

Ex Sala Borsa

Via Ugo Bassi n. 2

SYLVANO BUSSOTTI

BUSSOTTI PAR LUI-MEME

PIECE DE CHAIR II

Sylvano Bussotti

Marjorie Wright - *soprano*, Gastone Sarti - *baritono*, Massimiliano Damerini - *pianoforte*,
Françoise Deslogères - *Onde Martenot*, Circolo Musicale A. Toscanini di Torino

diretti da GIAMPIERO TAVERNA

Telefilm realizzato dalla Televisione della Svizzera Italiana

Circolo Musicale A. Toscanini di Torino:

Carlo Bettarini - *violino*, Carlo Pozzi e Romano Correggiari - *viola*, Giulio Malvicini - *violoncello*, Angelo Barlati - *arpa*, Yuki Myftiu - *celesta*, Tito Cardaropoli, Alessandro Lanzi, Michele Messerklinger, Zaverio Tamagno - *percussioni*, Guido Tonini-Bossi - *flauto*, Raffaele Annunziata - *clarinetto*, Giorgio Lavagnini - *corni*, Maurizio Mineo - *trombone*

La serata inizierà con la proiezione in circuito chiuso della prima parte del programma televisivo « Bussotti par lui-même ». Alle ore 21,30 circa esecuzione di « Pièce de chair II », preceduta da parole di Sylvano Bussotti. Seguirà, alle 22,45, la seconda parte.

SYLVANO BUSSOTTI: Una pagina di *Pièce de chair*.

Pièce de chair II è una raccolta di quattordici brani per piano, baritono, voce femminile, strumenti: composta dal 1958 al 1960, è forse l'opera più esoterica e segreta di Sylvano Bussotti, ma anche quella che meglio può chiarirne le fondamentali coordinate stilistiche ed espressive. In questi termini Massimo Mila ebbe ad esprimersi in un articolo del 1974 su questa pagina, che alla sua pubblicazione gettò una luce nuova e in qualche modo rivelatrice sugli esordi splendidi del musicista: «Tutte le possibilità moderne della voce sono esplorate con appassionata indagine, dal canto spiegato di estrazione espressionistica allo *Sprechgesang*, alla recitazione plurilingue, al sussurro, al soffio, al ripetuto schiocco della lingua nella cavità orale. Insieme a questa enciclopedia delle sonorità vocali, una gamma incessante di colori strumentali, dalla preminenza del pianoforte usato sia in modo tradizionale che eterodosso, al più vario impiego di strumenti ad arco, a fiato, a percussione, abbondantissima, col concorso occasionale di ondes Martenot. Tutto ciò in una monteverdiana altrenanza di combinazioni ingegnose. Spesso il pianoforte emerge anche solo — e sono i *Five pièces for David Tudor*, gratificati spesso di esecuzione isolata. Questa «summa dell'erotismo musicale», come la definisce Mario Bortolotto, si compone di un grosso blocco di pezzi per baritono, un breve gruppo di pezzi per voce femminile, un duo e un nuovo mazzo di pezzi per baritono. In quest'ultima sezione il primato del pianoforte sembra soppiantato dalla prevalenza di una ricca orchestrazione, ma lo strumento a tastiera si prende, da solo, una strepitosa rivincita nell'ultimo pezzo, simile a una folgorante cadenza di *clusters...*».

Alla partitura, edita solo nel 1970, Bussotti premise questa nota, per molti versi illuminante: «Nel pubblicare per la prima volta integralmente questo manoscritto per un decennio da me sottratto all'esecuzione pubblica — ad eccezione di alcuni brani staccati — una completa riserva viene mantenuta, quanto ai significati, per numerosi procedimenti grafici di pura invenzione frequentemente impiegati nel corso della composizione; così come l'impaginazione particolare di molti frammenti mantiene il suo carattere *segreto*; tanto si addice a una raccolta cameristica di melodie prevalentemente a carattere erotico, i cui brevissimi testi letterari — citazioni dall'*Antologia Palatina* e dei Lirici greci in classiche lezioni francesi e italiane (tuttavia così frammentate sia nel fraseggio generale che nel dettaglio sillabato da risultarne irriconoscibili); antichi detti e proverbi plurilingui; frammenti originali di autori moderni francesi (anche questi riportati a mente, per esigui spezzoni di frase alla maniera di «massime»), di A. Braibanti e dell'Autore e traduzioni libere di H. K. Metzger — vengono intonati secondo quella tecnica sperimentale che dal loro contesto semantico li allontana accuratamente».

Pièces de chair: una frase di Antonin Artaud posta ad epigrafe della partitura permette di penetrare il senso del titolo che porta in primo piano il fortissimo impegno espressivo e la scoperta compromissione «esistenziale» di Bussotti: «Il y a des cris intellectuels, des cris qui proviennent de la *finesse des moelles*. C'est cela, moi, que j'appelle la Chair».

Se il silenzioso confronto di Bussotti con la pagina bianca che va riempiendosi in ordinato delirio di un labirinto di segni tende a porsi — come ha spiegato Roland Barthes in un'acutissima pagina dedicata al musicista — in una prospettiva di fatto già «teatrale», che aspira a un'impossibile mimesi del suo correlato fonico, questo a sua volta mira ad appropriarsi con un furioso, disperato atto d'amore, dell'umano. La musica di Bussotti nasce infatti da un rapporto acuto, bruciante con l'esperienza. I materiali poetici o sonori che essa trascina nel suo corso non hanno mai il sapore di estranei reperti, di spuri *objets trouvés*: sono infatti abbarbicati attraverso una trama fittissima di relazioni, agganci, riferimenti, a storie, esistenze, destini, all'impuro quotidiano o a un passato di cui la memoria indaga pietosa e febbrile le spoglie emergenti dal franare obliquo del tempo. Ci parlano, appunto, di *carne* e di *sangue*, sollecitano tra se stessi un'ideale contemporaneità garantita dal recupero del loro uni-

versale contenuto esistenziale, offrono come naturali accostamenti in altri contesti improbabili o assurdi.

Il mondo espressivo di Bussotti aspira continuamente a una totalità onnicomprensiva: l'istante può così divenire sede di una vertiginosa compresenza di eventi che galleggiano nel flusso di coscienza, spinti dalla memoria ad aggregazioni impensate e tenaci.

D'altra parte questa rovente ricchezza di contenuti si dà in modi affatto differenti da quelli di una disponibile e corriva spontaneità neoromantica: poiché la musica di Bussotti — che al di là di marginali elementi di differenziazione mantiene con le Avanguardie legami profondi e inequivoci — nel momento stesso in cui dà espressione a questo inquieto pullulare di sensazioni, di desideri, di ossessioni, a questa straripante ricchezza di testimonianze esistenziali che si affastellano con sensuale affanno in un ridondante trionfo dell'effimero, li congela in una dimensione immobile e pietrificata, sottratta al pulsare della vita. La superficie della musica di Bussotti, quali che siano le forze torbide e oscure che il suo lucente specchio cela, è per sortilegio — immobile. Il segno ha impietrito per l'eternità la sostanza che ha ghermito, annichilendone la tensione vitale.

Il Tempo è la spia di questa neutralizzazione che la musica di Bussotti opera sui fantasmi purtuttavia amatissimi, del suo mondo: privato della sua fungente tensione intenzionale, esso ristagna in un'immobilità che svela un universo centripeto, nel quale passato, presente e futuro sono compenetrati e interdipendenti; la musica ne rispecchia e ne incarna le funzioni cangianti e fungibili.

Questa « atemporalità » della musica di Bussotti è — in un certo senso — il mezzo, o uno dei mezzi più vistosi, attraverso il quale essa realizza il superamento della componente erotico-vitalistica, del momento dionisiaco e raggiunge la mitica chiarezza apollinea dell'immagine, cui questo fiorentino innamorato — sia pure nei modi di un dolente estetismo — del Rinascimento, tuttavia aspira.

E in questo senso la sua musica incarna, in maniera suprema, esaltandola ed esasperandola, una condizione tipica dell'immagine artistica: la sua natura astratta di *eidōs*, il suo porsi su un piano affatto differente da quello empirico. Condizione, questa, che genera e spiega l'innocenza e la castità di una musica che l'Eros — questo culto così provocatoriamente inattuale della Bellezza — sollecita nella sua genesi oscura a confronti inquietanti e spesso sfrontati.

Vero è che questa esasperata « eseticità » del segno di Bussotti, il suo aborrire dalla bergsoniana « durata reale » in favore di un'articolazione frammentaria e caleidoscopica, il suo ostinato ritorno circolare sul « vissuto », la sua innata affinità elettiva con la dimensione immobile e gelida del *tableau vivant*, la sua infatuazione per il particolare, per l'inessenziale, per il decorativo, i suoi snervamenti manieristici e i suoi deliranti turgori barocchi, celano alcunché di macabro e di funebre.

Il senso della morte è una costante della personalità artistica di Bussotti, la sua traccia stinge come un freddo velo d'ombra sulle fastose multiformi apparenze nelle quali si concreta il suo progetto, già caro al Divino Marchese, di *union des arts*. È l'onnipresente deuteragonista di quel teatro totale sulla cui scena Bussotti recita da anni come compositore, librettista, scenografo, regista, scrittore, grafico, — con risorse a quanto pare inesauribili —, il ruolo di prim'attore. L'esibito *amor vitae* di questo sogno di rinascimentale totalità, polemicamente contrapposto all'alienante divisione del lavoro che ha investito nell'epoca del capitalismo avanzato anche la sfera estetica, nasconde paurosi risvolti: la sua natura è contraddittoria e ambigua.

Ma, in definitiva, anche la Morte è un personaggio di quel grande Teatro dell'Eros cui tende l'intera esperienza artistica di Bussotti, nel cangiante variare dei suoi modi e delle sue forme: una scena nella quale la nostra condizione umana può agevolmente specchiarsi e interrogarsi, alla ricerca della propria dilaniata identità.

Tra gli episodi più alti di quel Teatro, figurano queste *Pièces de chair*, che Bussotti, quasi a sottolineare la loro attualità e il loro carattere esemplare all'interno della propria biografia, ha trasformato di recente, approfittando dell'ambiguità del titolo francese, in una vera e propria *pièce* teatrale: il balletto *Oggetto amato*, rappresentato insieme con il melodramma *Nottempo* nell'ambito dell'ultima stagione scaligera.

FRANCESCO DEGRADA





venerdì 2 luglio 1976 - ore 21,15

Chiesa di San Michele in Bosco

IL RITO E IL DRAMMA

Fra PAOLO ISNARDI
(1470 c. - 1550 c.)

PASSIONE (secondo S. Matteo) (c. 1530)
a 2, 3, e 4 voci e organo

trascrizione e realizzazione di Adriano Cavicchi

esecutori: Ottetto Polifonico Italiano
Interventi in canto gregoriano di Quinto Serantoni
Organo continuo Sergio Vartolo



GIROLAMO FRESCOBALDI
(1583 - 1643)

TOCCATA IV per organo

DOMENICO MAZZOCCHI
(1592 - 1665)

DIALOGO DELLA MADDALENA (1644)
a 9 voci e continuo

trascrizione di W. Witzemann

esecutori: Maddalena: Maurizia Barazzoni
Ottetto Polifonico Italiano
organista Sergio Vartolo

Direttore ADRIANO CAVICCHI

Ottetto Polifonico Italiano:

Ornella Iacchetti e Rigel Tonini - *soprani*
Maria Pia Girelli e Clementina Zarrillo - *mezzosoprani*
Enzio Boschi e Nerio Mazzini - *tenori*
Sergio Ballani e Giuseppe Marchetti - *bassi*

La Passione di Cristo, che fin dal basso Medioevo aveva costituito uno stimolo costante per l'ideazione drammatica, nel Rinascimento, in conformità a quanto avvenne in altri campi ed in particolare in quelli dell'espressione artistica, evolve verso una concezione di rinnovata ritualità tesa ad una semplice ma raffinata componente teatrale. Questa nuova dimensione del modo di concepire un evento così carico di tensioni come la morte di Cristo si realizza con l'impiego di mezzi tecnici di grande semplicità puntando soprattutto al rinnovamento del mezzo linguistico e ad una strutturazione formale più meditata.

Come è noto la *lettura drammatica* del Passio veniva effettuata tradizionalmente per mezzo del canto gregoriano. L'astrazione espressiva di questa antica preghiera, anche nei momenti di più alta concentrazione drammatica, sembrava mantenere un distacco partecipativo ormai in contrasto con un gusto e una cultura abituata a concepire i momenti importanti della vita in un clima di trascinate teatralità.

È per conseguire un risultato più intensamente drammatico che durante il Cinquecento i protagonisti della Passione abbandonano il linguaggio gregoriano per esprimersi col più attuale mezzo polifonico. Soltanto l'*Evangelista* (cento anni dopo sarà l'*Historicus* dell'Oratorio) mantiene la rituale intonazione gregoriana creando consapevolmente una drammatica polarità linguistica tra monodia e polifonia. L'essenza di questa preghiera-spettacolo con tutte le sue convenzioni sonore e gestuali trova la sua focalità espressiva nella consapevole contrapposizione tra il distacco narrativo dell'Evangelista e l'immediatezza drammatica degli interventi polifonici.

Fra Paolo Isnardi benedettino detto anche Paolo da Ferrara (da non confondere con un omonimo compositore ferrarese di circa mezzo secolo più giovane) rimane per ora un artista dalla biografia misteriosa. Sappiamo per certo che professò presso il convento di San Benedetto Po il 21 dicembre del 1505. Di lui sono rimaste diverse opere a stampa e manoscritte; i suoi confratelli dopo la sua morte si fecero promotori di edizioni di alcune sue opere. Un manoscritto contenente musiche di vari autori come Josquin, Tromboncino, Costanzo Festa, Jean Mouton, Marchetto Cara, Vedelot, Sebastiano Gallus oltre al nostro Isnardi ci consente di individuare il contesto culturale e cronologico nel quale il benedettino ferrarese si trovò ad operare.

La Passione secondo Matteo che qui viene per la prima volta presentata al pubblico dal XVI secolo ci è pervenuta in una stampa veneziana del 1565 ma probabilmente era stata preceduta da una edizione del 1561. La lettera che precede il contenuto musicale di quest'opera ha per noi un interesse fondamentale in quanto, in epoca in cui la polifonia imitativa aveva raggiunto in tutta Europa il massimo splendore, Isnardi stigmatizza gli eccessi delle complessità contrappuntistiche perché contrarie alla comprensione del testo e condanna l'ostentazione virtuosistica dei cantanti che con i loro artifici sommergono le parole del Vangelo.

Questa specie di «umanesimo musicale» ante litteram dell'Isnardi, mirante a valorizzare al massimo il contenuto del dramma, sembra trovare rapporti di affinità con la trasparenza contrappuntistica e declamatoria dei primi madrigalisti ed in particolare con quella cultura poetico - musicale degli «Aeri» per cantare stanze ariostesche. Gli estremi di questa poco nota cultura musicale li troviamo nelle opere di due illustri musicisti ferraresi come Alfonso e Francesco Viola. La polifonia di Isnardi è estranea al consueto clima di esaltazione sonora, ai grovigli imitativi, alla conflittualità di accenti e si fa veicolo di un messaggio musicale di immediata comunicazione. La sua misurata individuazione linguistica intesa a porre in luce ora il senso realistico delle parole, ora la stilizzazione drammatica, si definisce in un declamato di ispirata espressività.

La tendenza a privilegiare certi percorsi melodici e precisi «motti» armonici lasciano supporre una latente intuizione formale individuabile anche nell'economia degli spessori sonori. La vocazione a conferire alla polifonia un profondo valore drammatico

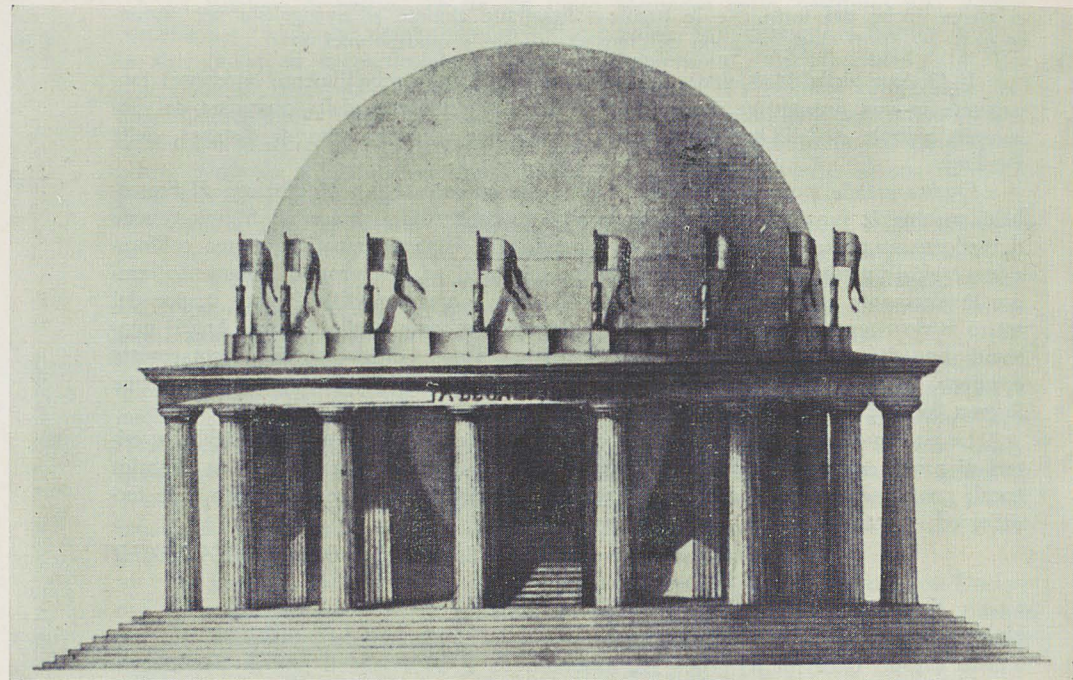
si rileva anche dal fatto che le parole solitamente affidate all'Evangelista per annunciare la morte di Gesù vengono dall'Isnardi affidate a quattro voci.

Il Dialogo della Maddalena (stampato nel 1644 ma probabilmente anteriore) rappresenta in una prospettiva completamente barocca influenzata dalla conquista del linguaggio teatrale e dell'Oratorio l'ideale prosecuzione, a cento anni di distanza, della Passione.

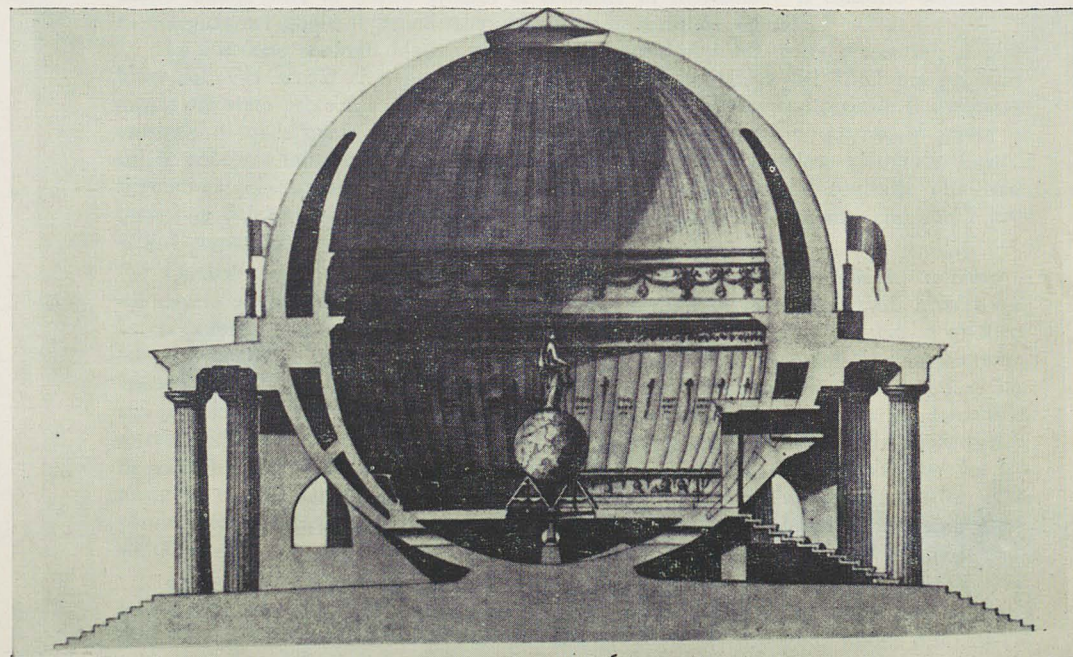
Questa grande scena da Oratorio, nella quale la Toccata per l'Elevazione di Frescobaldi assume la funzione di Sermone secondo le consuetudini oratoriali filippine, vede il rapporto esistente nella Passione tra narrazione e fatto drammatico in una collocazione molto diversa. Il coro alterna momenti narrativi ad interventi di commento sempre in alternanza alla voce solista prendendo come lontano modello il coro tragico del teatro tardo cinquecentesco. La figura della Maddalena come quella dei due Angeli nunzianti sono di gusto ormai palesemente operistico. Tutto l'intervento della protagonista è infatti un «lamento» di sicura teatralità cui l'alternanza col coro conferisce una intensa forza drammatica.

La presente esecuzione è ispirata, per la realizzazione dalla parte musicale, a criteri di prassi esecutiva originale. In particolare si è cercato di riproporre una timbrica vocale conforme ai modelli del passato rinunciando deliberatamente ad impiegare le tecniche ed i mezzi espressivi oggi usuali.

ADRIANO CAVICCHI



JEAN-JACQUES LEQUEU: *Progetto per il Tempio dell'Eguaglianza*. Parigi, Bibliothèque Nationale.



martedì 6 luglio 1976 - ore 21,15

Cortile dell'Archiginnasio

in connessione alla Mostra di Pelagio Palagi al Museo Civico

MUSICHE DELLA FRATELLANZA E DELLA RAGIONE

(Composizioni massoniche dei secoli XVIII e XIX)

- | | |
|--|---|
| NICOLAS CLERAMBAULT
(1676 - 1749) | « LES FRANCS MASCONS »
cantata per basso e strumenti |
| JEAN-JACQUES ROUSSEAU
(1712 - 1778) | Canzone « DANS CES LIEUX TOUT EST
AGREABLE »
(sull'Aria « C'est un enfant » dal « Devin du Village »)
per voce femminile, coro e strumenti |
| FRANÇOIS GIROUST
(1738 - 1799) | Rituale massonico « LE DELUGE »
per soli, coro e orchestra |
| ❧ | |
| WOLFGANG A. MOZART
(1756 - 1791) | MAURERISCHE TRAUERMUSIK K 477
(Marcia funebre massonica) |
| | « LAUT VERKUEUDE UNSRE FREUDE » K 623
Cantata rituale massonica
per soli, coro e orchestra |
| LUDWIG VAN BEETHOVEN
(1770 - 1827) | « DAS WERK BEGINNET! »
(adattamento dell'« Opferlied op. 121 b »)
per voce femminile, coro e orchestra |
| WOLFGANG A. MOZART | « IHR KINDER DES STAUBES »
(invocazione al Sole, dalle musiche per « Thamos re
di Egitto » K 345)
per basso, coro e orchestra |

Interpreti: Helga Müller - *mezzosoprano*, William McKinney - *tenore*,
Giuseppe Baratti - *tenore*, Robert Amis El Hage - *basso*, Sergio Vartolo - *cembalo*

Direttore TITO GOTTI

Maestro del coro FULVIO FOGLIAZZA

ORCHESTRA E CORO
DELL'ENTE AUTONOMO TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

Alla Taverna del Drago Verde (al porto di Boston), tenevano riunioni sia il club politico North End Caucus che la Loggia Massonica di Sant'Andrea; i membri delle due associazioni erano praticamente gli stessi, circa una ventina. La mattina del giovedì 16 dicembre 1773, mentre le due Società erano riunite (senza comunque tenere seduta, come risulta dal loro ordine del giorno) un gruppo di Indiani eccezionalmente variopinti, che nessuno aveva visto entrare, uscì schiamazzando dalla Taverna del Drago Verde, corse tumultuosamente alle banchine, salì su scialuppe già attrezzate e si precipitò su tre navi inglesi, ormeggiate, saccheggiandole completamente e gettando a mare 344 casse di foglie di the. Quindi rientrarono tutti e venti nelle scialuppe, guadagnarono la banchina e si ritirarono correndo furtivamente nella Taverna. Erano Indiani ben misteriosi perché dalla Taverna non uscirono mai più e invano la Polizia Inglese li cercò. Trovò soltanto una ventina di fratelli massoni in atto di togliere la seduta (una seduta, come si è detto sopra, che rimase senza verbale) e di uscire per tornare alle loro oneste e nobili occupazioni.

L'importanza storica di questa giornata massonica bostoniana è immane e non ha bisogno di commenti. Al massimo possiamo notare che se la volontà politica che la determinò è luminosamente meccanica (si trattò infatti lo scatenamento di un meccanismo rivoluzionario per così dire a orologeria) l'apparato stilistico e formale della sua realizzazione è notevolmente oscuro, notturno, impensabile. Ma questo non ci deve stupire una vertiginosa polistrutturalità è la sigla storica del pensiero e della azione massonica e la non-rappresentabilità che ne consegue è il cemento delle sue segrete costruzioni. Il *Profano* curioso non finirà mai di stupirsi nel veder uscir fuori dal pozzo di San Patrizio della Cultura Massonica i reperti più improbabili e impensati: alchimia rosacrociana ed equalitarismo; gravitazione universale e riti macabri di vendetta o autopunizione; prerequisiti del socialismo e Volontà di Potenza; istanze di possesso e istanze di purificazione; feticismo del *documento* e scatenamento della immaginazione; metodismo enciclopedico e ierofanie di priapee immaginarie; hannoverismo e giacobitismo-papismo; religiosità laica senza dogmi e criptocattolicismo con sfumature di pitagorismo-essenismo; livellamento rigido della condizione umana e iperproliferazione di gradi e classi; scientismo beato e colpevole calore di erotismi perduti; adorazione di cupe ignoranze attraverso la tecnica nostalgica del *documento perduto*; iperestesie congetturali; archeologia come apparizione della interruzione; plagî; *trouvailles*, ecc.

Volendo prescindere dalle disparate leggende delle diverse fondazioni, la prima *Freemasonry* sinceramente attiva nel XVIII secolo fu un movimento « speculativo », disposto e organizzato dal Dr. Desaguliers (filosofo morale e conferenziere divulgatore di Newton) e statutizzato dall'Anderson come un impegno associativo per la propaganda dell'Umanitarismo Razionalista, del Cosmopolitismo Teorico (salvo forse un disprezzo viscerale per gli Irlandesi che generò nel 1752 lo scisma di Lawrence Dermott, appunto irlandese) e del Deismo Integrale (serena e attiva contemplazione del G.: A.: de l'U.:/Grand Architecte de l'Univers, accesa dalla ispirazione ideologica verso la Libertà Primitiva soffocata dal despotismo). Se politicamente questa Associazione destinata a tanta fortuna poteva essere brevemente definita una specie di organizzazione fiancheggiatrice dell'Orangismo e della stabilizzazione della incruenta e ovattata Rivoluzione Borghese già avvenuta nel Kingdom, sul piano della formalizzazione dei suoi apparati connotativi il Rito Inglese si presentava invece notevolmente nuancé. Il *Segreto*, autoimposto dalla Freemasonry ai suoi Gradi (agli inizi, egualitariamente tre: A.: = Apprendista; C.: = Compagno-operai; M.: = Maestro; saliti poi a numeri altissimi nelle diverse Rettifiche cavalleresche-clericali-templari-occultiste più o meno ciarlataneggianti), necessitava di presupposti mitici e oscuri. Anche se il simbolo della *Parola-Perduta* non intendeva rappresentare altro che un'idea di progressiva fratellanza e di ragionevole restaurazione di ideali libertà, pure il gioco culturale richiese il ricorso ad esumazioni sempre più ibride e stratificate di oggetti occulti. Dapprima si esumò dal multanime Medioevo la Corpo-

razione dei Costruttori di Cattedrali, di qui ulteriorizzando il cosmopolitismo si risalì al Tempio di Salomone e al suo Architetto, il fenicio Hiram: Hiram comandava migliaia di operai, non poteva conoscerli tutti e dare a ciascuno la paga giusta di Maestro, di Operaio, di Apprendista; per questo aveva inventato delle Parole-Segrete da pronunciarsi segretamente all'atto della distribuzione dei salari. Tre Operai delinquenti, intenzionati a carpire a Hiram la parola di Maestro (per farsi pagare oltre il giusto) attesero che Hiram ispezionasse i lavori durante il pasto di mezzogiorno e cercarono di strappargli, a bastonate, la parola segreta; invano, Hiram resistette e morì. Spaventati per quello che avevano fatto i tre assassini, lo seppellirono, una prima volta sotto un mucchio di pietre, e una seconda volta, sottoterra, di notte, su una collinetta. Salomone, impensierito per l'assenza del suo Architetto, mandò nove Maestri a cercarlo. Dopo notti e giorni di infruttuosi tentativi, un Maestro, stanco, stava riposandosi su una collina. Avendo accanto a sé una piantina di acacia, la toccò con gesto distratto. L'alberetto si staccò dal suolo con una facilità che insospettì l'uomo, la pianta doveva essere stata da poco collocata nella terra smossa. Scavò e trovò il corpo di Hiram. Chiamò i compagni e decisero di portare via il corpo dell'Architetto. Ma appena gli venne toccata la mano, la pelle del dito del Gran Maestro si staccò come se fosse un guanto e dalle labbra di Hiram uscì la parola segreta: *MacBenac...* Il racconto si dipana indefinitamente per tutto il secolo, e non ci è possibile seguirlo qui in tutte le sue trasformazioni e utilizzazioni. Il dito di Hiram diventa il guanto rituale, i vari dissepellimenti e ritorni alla vita del Maestro marcano i ritmi delle iniziazioni dei fratelli Massoni. Compagno poi chierici e cavalieri templari, altri grandi martiri e omicidi (da non dimenticare Jacques Molay Burgundus, Gran Maestro dell'Ordine, insidiato dal Re e dal Papa avignonese alleati — siamo nel 1313, anno 0 della *Stretta Osservanza* dei vari riti scozzesi rettificati in terra tedesca — che non tradisce il Segreto dell'Ordine e che bestemmia il potere infame di Filippo e Clemente mentre a fuoco lento gli si consumano i piedi e le gambe fino alle ginocchia), dita di San Giovanni e pergamene indecifrabili attraversano l'Europa da Firenze a Pietroburgo a Jena a Vicenza a Roma a Dresda a Vienna (dove operano nel 1766 ben 10.000 alchimisti segreti), mentre in questa luminosa notte culturale vagano misteriosi Cavalieri (Eques a Lapide Nigra, Eques a Aquila Fulva, Eques a Tubo, Eques a Stella Aurea; travestimenti di medici, ciambellani, margravi regnanti, avventurieri apolidi, mercanti, consiglieri ecc.) e già fra i vapori artificiali si fanno funzionare le lanterne magiche e già operano i magnetizzatori...

A tanti elementi così accidentatamente coagulanti (fra diatribe, scomuniche, scismi e rettifiche) può essere difficile attribuire un senso. Le proposte comunque non mancano. Si può parlare di invenzione storica del cattivo gusto (la paccottiglia, il bric-à-brac, il collage, la petulanza ermetistica ecc.), come si può rilevare il consistente impegno verso una internazionale della Nevrosi (specificamente come organizzazione sociale della personalità anale nel trionfo del temperamento scrupolo-pedantesco-collezionista-compilativo eretto a *Système*). Così come ci si può dilettere ad individuare miriadi di profezie e tirocinî ampiamente sfruttati nelle scienze e nelle arti più recenti (dal marxiano Gattung-wesen dell'uomo, alla polifungibilità di Cristo: mago essenico o fratello pover'uomo; dal metabolismo universale della materia allo storicismo; dalla psicologia alla *sciences humaines*: tutte maturate nella *Ré respectable Loge « Les Neuf Soeurs »* sotto la direzione di Mme Helvetius; dal franklinismo del parafulmine al franklinismo del concetto — tanto gravido di teoria e di storia — dell'uomo *produttore di strumenti di produzione*; ecc.). Dobbiamo cercare di limitarci a mettere in luce l'apporto dato dallo spirito massonico a quella rivoluzione estetica che ha generato da due secoli e più tanta arte segreta e pura.

L'arte massonica infatti può intendersi come la levatrice del Simbolismo moderno e il seppellitore dell'Allegoria. Contro l'*Allegoria*: riferimento sensibile (in genere spuntato nella volgarità di celebrazioni spente di spente signorie) a un sovrasensibile spesso

smascherato come macchinoso nulla in disuso, l'atteggiamento delle intense azioni masoniche arma il *Simbolo*, cioè la istantanea coincidenza segreta di sensibile e sovrasensibile. Tutto ciò avviene magari a costo di indegne usurpazioni di simboli teologici, attraverso furfantescche manipolazioni teurgiche, ibridizzando alchimia e aneddotta egizia, troncando (pur nell'atto imitativo) ogni possibile legame con la Cosa assunta a Simbolo, a costo di falsificare e distruggere documenti o di far assurgere il frammento dissepolto a Unità, sempre però con lo scopo ben ficcato in testa di garantire un contatto istantaneo fra simbolo e psiche, e un'esperienza autentica ma segreta, inspiegabile, muta. Siamo alle cosiddette fonti occulte del romanticismo.

Non ci si stupisca quindi nell'accorgersi che per quanto riguarda un'arte, come la Musica, che da tempo immemorabile aspirava a una autonomia simbolica sempre negata, l'adesione dei musicisti alla fratellanza massonica e la loro frequentazione delle Logge siano state massicce e quasi maniacali. Non abbiamo spazio per segnalare i nomi di tutti i compositori la cui attività massonica risulta documentata in una o più Logge, ricorderemo, a puro titolo indicativo, Gossec, Piccinni, Mehul, L. Mozart, W. A. Mozart, Lesueur, Geminiani, Beethoven, C. Ph. E. Bach, Clérambault, Delibes, Dupont, Gluck, Loewe, Kreutzer, Liszt, Meyerbeer, Rameau, Pottier (autore dell'*Internationale*), Puccini, Sacchini, Schubert, Sousa, Viotti, Stadler, Spontini, Salieri, Philidor, Litolf, Mendelssohn, Gilbert & Sullivan, Couperin, Boito, Berlioz, Boieldieu, Dalayrac, Corrette, Giroust, Grétry, Satie, Wagner, Sibelius, Koussevitsky, Haydn, Rouget de L'Isle, ecc. (per non parlare del 70% di FFMM.: fra i fondatori del Conservatoire de Paris, la prima scuola musicale altoprofessionale).

Questo « *Concerto di Musiche della Fratellanza e della Ragione* » non può pretendere di essere esposizione critica del fenomeno, che è ben lontano dal poter essere *trahi* o *démasqué*; si tratta piuttosto di una processione di tableaux aneddotici che conservano intatta la loro segretezza.

Si comincia con la Cantata (*à voix seule et Symphonies*) « *Les Francs-Maçons* » scritta da L. N. Clérambault nel 1743. Clérambault, organista della Maison Royale, di Saint Cyr, di Saint Sulpice, e del Couvent des Jacobins, fu ammesso alla R.: L.: « *Coustos Villeroy* » il 23 marzo 1737. La composizione data all'anno in cui Louis de Bourbon-Condé, conte di Clérmont, Abate di Saint-Germain des Prés, di Bec, di Saint Claude, di Marmontiers e maresciallo generale degli eserciti, divenne Gran Maestro della Massoneria francese, succedendo al duca d'Antin, quando già l'Associazione era colpita dalla persecuzione e scomunica papale (evidentemente in maniera non operante). Clérmont era un uomo dedito ai piaceri dei sensi e molto poco valoroso; di lui Federico II di Prussia (nemico militare ma *fratello* nella Società) diceva che si comportava in battaglia come un prete e in chiesa come un soldato. Sull'onda della montante anglomania, la fratellanza massonica si era diffusa in Francia privilegiando uno degli aspetti che forse, effettivamente, avevano motivato la sua fondazione londinese: lo spirito di *club maschile* con garanzie di devozione bacchica protetto da una serena ma efficace misoginia. Scegliendo quasi a caso fra le tante strofette autocelebrative da cantarsi durante i cosiddetti « *travaux de mastication* » su un'aria o un vaudeville « *de Pont Neuf* » (agli inizi le Logge — ancora non assalite da truppe di ultravalorosi musicisti — si accontentavano di cantare musiche di minuta popolarità) possiamo trovare autoritratti del massone di questo tipo:

*L'heureuse liberté à nos banquets préside
l'amable volupté à ses côtés réside
l'indulgente Nature unit dans un maçon
le charmant Epicure et le divin Platon.*

Le *nymphes de la cour*, però, gelose, invidiose, pettegole, vanitose, piccate, reagirono a tanta oltraggiosa segregazione. Imbracciata l'arma potentissima della calunnia, tacchiarono le Logge di Templi della Eterodossia Sessuale, di luoghi destinati a *plaisirs cri-*

minels, e così via. La faccenda si fece drammatica, il grande flautista Naudot (che aveva iniziato Clérambault) fu addirittura imprigionato con lettera reale. Parte così una intensa campagna difensiva (di cui la cantata « *Les Francs-maçons* » fa parte: vi si descrive infatti con colori da Inferi musicali, pregluckiani, la nera calunnia delle furie versagliesi e vi si espongono ramoscelli di ulivo per una pace sessuale da concordarsi ragionevolmente). Si rivela, con grossissimi *in sedicesimo*, l'innocenza quasi puerile del Segreto della Società, si professano devozione e rispetto per il *beau sexe* anche se (magari tirando in ballo Sansone, che se fosse stato *maçon* non sarebbe in corso nel noto incidente) si ammette che lo charme femminile danneggerebbe la programmatica fratellanza della associazione in quanto:

*dans le sexe charmant trop d'amabilité
exige des soupirs et quelquefois des larmes...*

Tanto apparato giustificativo non accontenta le donne che esigono la partecipazione. Il cedimento è pressoché totale: si giunge a mettere in piedi sedute *androgynes* all'aperto (!), con partecipazione di populace « *en habits d'étoffe grossière et en sabots* ». E' il periodo che il riformatore Ramsay censura chiamandolo il buontempo della massoneria des bouquets, des couplets, des banquets, des bosquets, très secrets... Dopo tali eccessi si giunse ad un ragionevole accomodamento con la creazione di logge femminili, dette *d'adoption*, in tre gradi, con serie iniziazioni, catechismi, giuramenti sotto la Scala di Giacobbe, squadre, spatole, livelle, cazzuole femminili. Dalle logge d'adozione viene al nostro concerto la chansonnette « *Dans ces lieux tout est agréable* », parodia sulla musica del Finale di « *Le devin du village* », l'opera-bouffonne di Jean-Jacques che aveva a quei tempi creato il solidale blocco delle sentimentali nymphes e dei progressisti democratici. Si tratta di una maledizione dei sofisti che negano la possibilità di includere le donne nella sfera della fratellanza e della amicizia; un ridimensionamento della onnipotenza catastrofica d'Eros; un canto votivo al tiepido fuoco di una ermafroditica Amicitia.

Ma le nubi si addensano sopra le colonne di Jakin e di Boaz; l'aristocrazia francese prepara il grande suicidio fra le mene del Grande-Oriente duca d'Orléans (égalité); il F.: Dr. Guillotin raccoglie schizzi per progetti di umanitari patiboli: il Gran Maestro svedese Carlo di Sudermanie (futuro Re Carlo XIII) si getta in una folle ricerca di tutti gli occultisti ciarlatani possibili; i diversi Gran Maestri tedeschi (Brunswick & C.) più o meno templarizzati si contendono la futura direzione della Grande Reazione... Cosa può rappresentare meglio tutto ciò del « *Déluge* » di F. Giroust?

Giroust, membro della Loggia « *Le Patriotisme, à l'Orient de la Cour de Versailles* », era Sovrintendente della Musica Reale negli anni caldi (diresse una Sinfonia del F.: Haydn nel concerto d'apertura degli Stati Generali); tentò, senza successo di diventare uno dei musicisti ufficiali della Rivoluzione; morì (aprile 1799) nella quasi emblematica condizione di *concierge* della vuota reggia di Versailles, da dieci anni deserta (da quando le pescivendole parigine, ispirate dal partito orleanista, avevano costretto « il fornaio, la fornaia e il fornarino » a trasferirsi a Parigi). Il suo « *Déluge* » è un requiem massonico, una cantata per la cerimonia funebre dedicata a un Venerabile, pervasa di atmosfere preromantiche di straordinaria intensità: l'attesa di un giudizio minaccioso, la evocazione del Chaos, i tuoni di bronzo, il ferro sfavillante che precede l'apparizione della Divinità, l'appello, poi la calma, la dolorosa scoperta della vendetta divinamente fulminea caduta sull'amato fratello, il pianto fra le colonne d'azzurro, e infine l'offerta gioiosa del memore amore all'ombra cara, gli addii. Le voci dei fratelli sono ritualmente sostenute dalla *colonne d'harmonie* (legni misti ad ottoni: clarinetti-corni-fagotti, a coppia) secondo la simbologia timbrica espressa nel rito di iniziazione al grado di Compagno-Operaio:

Domanda: Cosa hai udito?

Risposta: Una tromba che faceva risuonare l'aria di cose sublimi e questo in maniera chiara ma incomprensibile.

Domanda: Chi suonava la tromba?

Risposta: Uno spirito ardente.

La stessa aura timbrica avvolge uno dei capolavori massonici di Mozart eseguito nel concerto, la *Maurerische Trauermusik* K. 477, pure dedicata a un cerimoniale di commemorazione funebre. Qui è ancora la storia di Hiram che si riproduce in un piccolo mistero di Morte e Resurrezione. La breve composizione procede dai lugubri appelli della colonna d'armonia (il grande Maestro morto) attraverso il contrappunto degli archi (i nove fratelli alla ricerca del Maestro e della parola perduta); sorge quindi un tema della colonna d'armonia nello spirito del canto fermo (forse un *tono* delle lamen-tazioni di Geremia nell'ufficio del Venerdì Santo: *In tenebrosis collocavit*; motivo simbolico del martirio sacrificale); e infine l'accordo maggiore che a buon diritto dovrebbe annunciare la resurrezione del Venerabile Maestro.

Se la *Maurerische Trauermusik* è l'offerta timida al rituale appena attinto (data infatti luglio 1885, mentre l'iniziazione di Mozart a M.: risale all'ultima settimana di aprile dello stesso anno), la Cantata K. 623 *Das Lob der Freundschaft* è uno degli addii massonici nel febbrile finale della carriera artistica del musicista. Diretta nella Loggia « *Zur Wohltätigkeit, à l'Orient de Wien* » (Alla Beneficenza) il 15 novembre 1792 dal compositore stesso, tre settimane prima della morte, la Cantata Elogio dell'Amicizia (su testo di Schikaneder) non è ispirata alla profonda ipocondriaca malinconia del *Requiem*, né corrisponde alla irrefrenabile spontanea proliferazione di temi allucinatori che costituiscono la decorazione continua in *Die Zauberflöte*. Diremmo che si tratta di un testo che sembra aspirare regressivamente alla bigotteria deliziosa del cattolicesimo austriaco della devozione contadina.

La pseudomitologia, testimonianza della fedeltà (più che cinquantennale) del secolo al romanzo « *Sethos, histoire ou vie tirée des monuments anecdotes de l'antique Egypte* » dell'Abbé Terrasson, è rappresentata nel concerto da un frammento del « *Thamos, Koenig in Aegypten* ». Queste musiche (cori, pezzi sinfonici, un'aria per basso) per il dramma del F.: Gebler, affidato nel 1773 al diciassettenne salisburghese (e ricomposte poi nel 1799, per il teatro di Schikaneder), sono alte prove di introduzione stilistica al segreto simbolico rappresentativo. Il frammento scelto (n. 7: *Ihr Kinder des Staubes*) raccoglie il brivido dorato e la generica preghiera alla divinità diffusa del *milde Sonne* di un Grande Sacerdote attorniato dai Figli della Polvere: campiture strumentali doratamente oscure su figure vocali oscuramente dorate.

Chi sfogliasse il *Dictionnaire historique des musiciens* (1810) di A. E. Choron, rimarrebbe stupito nel leggere che Beethoven (Louis van), figlio naturale del Re Francesco Guglielmo di Prussia è nato a Bonn nel 1772 etc. A parte l'errore di data, non certo infrequente nella musicografia romantica, la sorprendente questione della ascendenza reale di Beethoven, può trovare una soluzione notevolmente semplice. E' probabile che Choron stesso, o qualcuno per lui, abbia udito Beethoven in persona parlare di Federico III come di un fratello (fratello evidentemente nel senso di F.:) di qui l'equivoco e la contrazione delle due paternità diverse. Prove più o meno indirette della adesione di Beethoven alla fratellanza massonica sono state raccolte e studiate: alcuni esempi, nello schizzo preparatorio per l'Adagio del Quartetto in Fa maggiore, si trova una scritta di questo genere, « un salice piangente o un'acacia (!) sulla tomba del mio fratello »; nello scioglimento dell'azione del *Fidelio*, il Ministro Don Fernando giunge ad ispezionare la prigionia e si annunzia ai prigionieri come un fratello liberatore (« *... es sucht der Bruder seine Brüder und kann er helfen hilft er gern* », un fratello che cerca fratelli e che se può li aiuta di buon grado) e difatti cancella la dispotica ingiustizia che incatenava Florestan, ecc.

In chiusura di una lettera (2 maggio 1810) indirizzata a Coblenza al Dr. Franz G.

Wegeler, lettera con la quale Beethoven prega l'amico di procurargli un certificato di battesimo (evitando però di confondere fra lui e un altro Ludwig, però Maria, Beethoven, suo fratellino), il Maestro scrive tra l'altro: « ...ho sentito dire che nella vostra Loggia cantate un mio Lied, probabilmente in Mi maggiore, che io non possiero, mandamelo, ti prometto di ricambiarti in altro modo, tre o quattro volte. Pensa a me con un po' di benevolenza, per quanto a giudicare dalle apparenze soltanto, me lo meriti ben poco... ». Il Lied in Mi maggiore è l'*Opferlied*, una composizione su parole di Matthison che Beethoven ha scritto ben quattro volte: nel 1796, per canto e pf. (scomparso l'autografo dalla Staatbibliothek di Berlino durante l'ultima guerra, ne rimangono ora 13 battute ricopiate nel 1933 da K. Herbst per essere citate nel suo articolo sulle ricomposizioni dell'*Opferlied*); nel 1798, per canto e pf. (pubblicata a Bonn, presso Simrock, nel 1808); nel 1822 per soli (SAT), coro (SATB), 2 clarinetti, corno, viole, violoncelli (mai pubblicato); e infine nel 1824, opera 121b, per voce sola, coro e orchestra (pubblicato da Schott nel 1825).

L'esecuzione nel presente concerto è frutto di un rimescolamento di carte. L'esecuzione nella Loggia di Bonn (di cui si parla nella lettera del 1810) comportava la sostituzione del testo di Matthison (« *Die Flamme lodert* », una specie di *stride la vampa*) con un testo di Wegeler ad usum dei lavori muratori (« *Das Werk beginnet! heil'ge Glut* », « cominciano i lavori! un sacro ardore ») da applicarsi sulla versione stampata a Bonn nel 1808.

In omaggio allo spirito *imitativo* che alle sorgenti del romanticismo non è certo orpello mistificatorio ma piuttosto mistica struttura, si è trascinata la fucina wegeleriana dentro la versione per soprano, coro e orchestra del 1824. Le ragioni sono buone: il pezzo è più intenso, anche se la melodia conserva l'originale matrice tematica, il fraseggio è più ricco, l'esposizione è goduta due volte nel raddoppio (la prima volta accompagnata dalla « colonna d'armonia », la seconda da un violoncello solo) e il coro bene esprime un Affratellamento Solenne di cui Wegeler (nel 1810) non poteva disporre per mancanza di mezzi e che invece Beethoven, nello stesso febbraio 1824, stava per monumentalizzare clamorosamente trascogliendo le più fraterne fra le quartine di Schiller (« *Brüdern, überm Sternenzelt* », *Fratelli sotto la volta stellata*; « *... wandelt Brüder eure Bahn freudig wie ein Held zum Siegen* », *... percorrete fratelli il cammino con gioia come un eroe verso la vittoria...*).

GIOVANNI MORELLI

LES FRANCS-MAÇONS, cantata di L. N. CLERAMBAULT (1743)

Ordine sconosciuto al Volgo profano, Ordine Augusto che io amo devotamente, è a Te che io oggi consacro i miei canti; che sempre, nei miei temerari trasporti, un popolo di Amici e di Fratelli sia il tema delle mie canzoni!

Dall'alto dell'Empireo Celeste, la Virtù ci ha dettato le sue leggi quando, lasciata la volta sacra del cielo, apparì a noi due volte accanto alla divina Astrea. Lontano dal fasto e lontano dall'impossibile noi concepiamo oggi saggi desideri, una Voluttà sempre pura, i sentimenti e la Natura concedono a noi il godimento dei veri piaceri. Ma cosa vedo? invidiati dal resto dei mortali, si minaccia di chiudere il tempio, di abbattere i nostri altari, di impedire i riti della nostra comunità fuggitiva! Nera Calunnia! Barbara furia! Tu esci dagli Inferi! Il tuo perfido soffio infetta i cieli e la tua bocca omicida sovverte l'Universo! Ti libri su di noi, ci attribuisce caratteri orribili, turbi la nostra festa, proibisci i nostri riti; io sento sopra le nostre teste i tuoi spaventosi serpenti. Mostro fermati! cessa di infiammare il corruccio di un amabile sesso, amabile ma geloso, che contro di noi già si eccita e già minaccia; non aggiungere alla nostra disgrazia questo rovescio più crudele fra tutti!

A quale sospetto vi state abbandonando, voi, rappresentanti dell'amabile sesso? Si esce dai nostri gruppi, discreti, fedeli e sinceri. Queste virtù dovrebbero esservi gradite e noi le esercitiamo ogni giorno e le leggi che educano al Mistero sono le stesse che educano i cuori alle tenerezze dell'Amore.

CHANSON sull'aria. C'est un enfant (da Le Devin du Village, di J. J. ROUSSEAU) testo in Recueil de Chansons, in L'Adoption ou la Maçonnerie des Femmes en 3 grades, à la Fidelité, Chez le Silence, 10007075, pp. 52 sgg.

In questi luoghi, dove tutto è delizioso, viene ad abitare il piacere, accanto all'oggetto dell'amabilità, ci si può liberamente esprimere. Qui, d'ordinario, il nostro cuore sincero omaggia devotamente la bellezza; questa è l'amicizia, questa è l'amicizia.

L'amore, fiero tiranno di anime, qui non fa valere i suoi diritti; invano accende la sua fiamma, non gli è possibile governare. Qui d'ordinario ecc.

Quando da un'amante infedele, un amante vede i suoi ardori traditi, nella disperazione che lo tormenta vive dolorosamente, ma proprio allora di un amico sincero prontamente si ricorda, e le sue parole sono ascoltate dall'amicizia.

Oh! esercito di orgogliosi bugiardi, oh, maledetti sofisti! che chiamate vana chimera un piacere che ci è concesso dagli Dei, chissà a che disgrazie vi destina il vostro bizzarro umore?! Il nostro cuore invece è animato dall'amicizia.

Qui, se stiamo insieme, non possiamo aspirare a piaceri più dolci, è l'amicizia che ci unisce e che accende i nostri desideri. Amiamola ininterrottamente e che l'allegria renda un meritato omaggio all'amicizia!

F. NOGARET, Le Déluge, (1784), cantata per rito funebre massonico
Musica di F. GIROUST

Cielo! di quale fragore risuonano gli spazi, che vento impetuoso si leva fra i rapidi lampi! Precipita la folgore, scintilla, e un suon fatale sconvolge l'Universo! Il mio sguar-

do si leva alla volta celeste, Iddio appare: davanti a lui i cieli si sono aperti. È venuto il tuo giudice, avanza, discende, il frastuono formidabile del bronzo annuncia il tuo ultimo momento! L'ora è suonata su questo globo colpevole... tutto tace... che silenzio! immagine del nulla, ecco il giorno della vendetta, Dio terribile, degnati di soddisfare le speranze dei tuoi figli! Davanti alle infiammate scintille del ferro che punisce le nostre offese anche i giusti tremano; Dio terribile, degnati di soddisfare le speranze dei tuoi figli, richiama a te i tuoi veri figli!

Che calma! Ah! Respiro ed esco dall'abisso in cui il fragore mi aveva precipitato. Ma che vedo? Una vittima, un mio fratello?! Ahimé! Dio sì, è vendicato! Che dire, o dubbio doloroso del mio cuore infelice, ha chiamato a se un giusto? ha punito la colpa? come, perché questo tempio si è trasformato in sepolcro?

Della onnipotenza rispettiamo i decreti, tutto è pesato dalla giusta bilancia; temiamo le sue sentenze, evitiamo la sua vendetta; cos'è stato di questo tempio magnifico? Dov'è l'oro, dove sono i rubini che brillavano da ogni parte? Dove son io? Dov'è il portico superbo, quelle colonne d'azzurro che deliziavano la nostra vista? E dove sono gli ornamenti di questo antico palazzo? La morte li ha velati coi suoi neri stendardi.

O dolore, o tristezza! Piangiamo il fratello nostro che la morte in tutta la sua collera ha strappato alla nostra amicizia, ha rapito alla nostra tenerezza, o dolore o tristezza!

Piangiamo, piangiamo senza requie quello dei nostri che la morte ha abbattuto coi suoi colpi. Ombra cara! Ombra cara ai nostri cuori! possa tu gioire, ove sei, delle lacrime che ci fai spandere, conoscere le cure dolorose che ti dedichiamo e gradire i nostri sospiri e i nostri addii.

E. SCHIKANEDER, cantata Laut verkünde unsre Freude

Musica di W. A. MOZART (K. 623)

Affermiamo sonoramente la nostra Gioia con il sereno canto degli strumenti, così che il cuore di tutti i Fratelli echeggi fra queste mura per consacrare questa dimora con l'aurea catena della fratellanza e così sia che sempre la unione dei cuori sinceri regni nel nostro Tempio.

Prima di tutto, o nobili fratelli, consacriamo questo luogo, casa della saggezza in cui abita la virtù, affinché sia il santuario del nostro lavoro destinato a decifrare il grande segreto.

Dolce è la sensazione del Muratore in un giorno festivo come questo, quando rapidamente nuovamente si chiude la catena della fratellanza. Dolce è il pensiero che ora l'Umanità ha ancora il suo posto fra gli uomini. Dolce è la rimembranza di quel luogo, passato, presente o futuro, stabilito e fisso per ogni cuore fraterno sulla via dell'esempio istruttivo delle cure dell'amor fraterno, in cui la più sacra, la prima, la regina di tutte le virtù, la Carità, regna nella pace radiosa.

L'onnipotenza di questa Divinità, no, non regna fra il chiasso e il lusso e il fragore del mondo, no, nel Silenzio essa considera e concede la sua grazia agli uomini. Silenziosa Divinità è a questa tua immagine che il cuore del Muratore giura l'obbedienza, per Te il suo petto si accende in una dolce, eterna delizia, sotto il dolce Sole.

Venite Fratelli, abbandonatevi completamente alla vostra coscienza e alla vostra gioia, perché non potete dimenticarvi di essere Muratori. Che questa giornata festosa sia ricordata per aver rinnovato e concluso il patto. L'invidia, l'avarizia, la calunnia siano per sempre bandite dai nostri cuori di Muratori e il fraterno amore con l'armoniosa umanità siano preziosamente e rapidamente legati.

Queste lunghe mura siano testimoni della nostra Opera e affinché durino eternamente siano oggi stesso consacrate alla Concordia. Dividiamoci l'onere e portiamo interamente il peso dell'Amore, così da poter degnamente ricevere la Vera luce che viene dall'Oriente. Per raggiunger questo scopo felice iniziamo gioiosamente l'Opera, così che essa sia oggi stesso conclusa felicemente come è stata cominciata. Se avremo completamente intonato i nostri cuori e le nostre parole alla Virtù, oggi, in questo luogo, ammutolita l'Invidia, avremo adempiuto l'augurio che corona la nostra Speranza.

PER L'ACCOGLIMENTO DI UN FRATELLO MURATORE

F. G. WEGELER, canto massonico per la musica dell'Opferhied di L. V. BEETHOVEN

Inizia l'Opera! la sacra fiamma si eleva dal cuore felice del novizio che è degno di compiere l'opera, ma debole, debole è ancora la mente che si rinforza al fine che egli un giorno possa ottenere con profitto la palma.

Cancella, o supremo spirito, ogni follia dalla sua anima: è questa la strada sulla quale si formano animosamente gli uomini buoni; fa che come è gradito a Te, sia anche gradito agli uomini migliori, lavorando sempre come un vero fratello Muratore.

F. GEBLER, Thamos König in Aegypten

Musica di W. A. MOZART (K. 345, n. 7: Solo und Chor Kinder des Staubes)

Il Grande Sacerdote: Voi, figli della polvere, tremate, rabbrivite, prima che dinanzi a voi la Divinità si levi! Il Tuono Vendicatore, suo difensore, annuncia la pena assegnata ai Malvagi!

Coro: Noi, figli della polvere, tremando e rabbrivendo ci prosterniamo dinanzi ai Grandi Signori della Terra! Per placare le Divinità sia la nostra pena ciò che eternamente il loro Consiglio decretò.

Grande Divinità, dolce Sole, ascolta le pie preghiere degli Egizi! Proteggi la nuova corona reale e garantisci per sempre la sua sicurezza.

mercoledì 7 luglio 1976 - ore 21,15

Chiostro di San Vittore

MUSICHE DI JOHN DOWLAND (1562 - 1626)

AYRES per voce, liuto e viola da gamba di JOHN DOWLAND

PROGRAMMA

Da *The First Booke of Songs or Ayres...*

4. « If my complaints »
13. « Sleep, waywards thoughts »
15. « Wilt thou unkind »
20. « Come, heavy Sleep »
5. « Can she excuse my wrongs with Virtue's cloak? »

Da *The Second Booke of Songs or Ayres...*

3. « Sorrow, stay! »
2. *Lachrymae*: « Flow my tears »

Da *The Third And Last Booke of Songs or Ayres...*

1. « Farewell, to fair, too chaste »
2. « Time stands still with gazing on her face »
3. « Behold a wonder here »
4. « Daphne was not so chaste as she was changing »
19. « The lowest trees have tops »



Da *A Pilgrimes Solace*

12. « In this trembling shadow cast »
13. « If that a sinner's sight be angels' food »
17. « Where sin, sore-wounding »
5. « Shall I strive with words to move »
7. « Stay, Time, awhile thy flying »
- 14-16. « Thou mighty God »

Da *A Musicall Banquet*

8. « Far from triumphing Court and wonted glory »
9. « Lady, if you so spite me ».
10. « In darkness let me dwell ».

THE CONSORT OF MUSICKE (Direttore: Anthony Rooley)

Martyn Hill - *tenore*; Trevor Jones - *viola da gamba*; Anthony Rooley - *liuto*

PITTORE ANONIMO:
Elisabetta I. Londra,
National Portrait Gallery.



Il periodo elisabettiano corrisponde ad un'epoca forse ineguagliata di splendore nella vita dell'Inghilterra: il crescente sviluppo economico, legato all'inizio dell'espansione della potenza marittima e alla graduale conquista delle colonie d'oltremare, provoca un radicale cambiamento nel tono generale della vita nell'intero paese, a cominciare dalla Corte, dove un ideale Rinascimento di stampo europeo, anzi italiano — più d'una sono le traduzioni del *Cortegiano* che risalgono a questo periodo — fiorisce in una varietà di manifestazioni. L'innesto di questa nuova concezione dei rapporti umani nella tradizione originaria produce una ricchezza insuperata di risultati: all'origine di tutto il teatro elisabettiano sta questa fusione di tradizioni continentali ed inglesi. Ma sullo stesso piano si pone la musica, anch'essa intesa come parte integrante di un armonico sistema di vita e di valori. Se nella musica sacra William Byrd — pur con le sue ambivalenze tra cattolicesimo ed anglicanesimo — raggiunge nei mottetti le vette forse più alte della polifonia vocale, nel campo del madrigale — e qui l'influsso della contemporanea produzione italiana raggiunge talvolta la forma della vera e propria « traduzione », grazie anche alla presenza in Inghilterra di compositori come Alfonso Ferrabosco-Orlando Gibbons pone il suggello definitivo a questa aristocratica per eccellenza fra le forme d'arte. Ma è con John Dowland (1562-1625), e soprattutto con le sue raccolte di *Songs or Ayres*, composizioni affidate ad una voce sola accompagnata da liuto e spesso anche dalla viola da gamba, che una concezione musicale quasi senza precedenti si afferma con una risolutezza di risultati che non ha forse pari nell'intera storia della musica inglese. Anche qui l'incontro di tradizioni ed influenze è quanto mai ricco e fecondo, e lo si può ricostruire con chiarezza attraverso alcuni dati biografici del musicista. Dowland completa la sua educazione di liutista nella Francia di Henri III, della Pléiade e della *musique mesurée à l'antique*, quando a diciassett'anni diviene, per tre anni dal 1580 al 1583, « servant » di Sir Henry Cobham, ambasciatore d'Inghilterra alla corte di Francia. Già nel 1588 il suo nome comincia ad acquistare fama in patria, e intorno al 1590 la sua musica ad essere eseguita alla presenza di Elisabetta; a questo periodo risalgono i primi tentativi — a lungo falliti — di essere assunto al servizio della Corte. Nel 1595 Dowland intraprende un « European tour », che ha come mèta Roma e come scopo principale incontrare Luca Marenzio. Dowland giunge dapprima a Wolfenbüttel, residenza del Duca di Brunswick, e poi a Kassel, presso Moritz Langravio d'Assia, nelle cui corti egli si esibisce con un gruppo di altri liutisti inglesi, ricevendo proposte di assunzione che non accetta. In Italia Dowland visita — lo dichiara egli stesso nell'avvertenza al lettore del suo primo libro di *Ayres* — Venezia, Padova, Ferrara, Genova, Firenze. Il soggiorno nella capitale medicea — ancora misterioso nei particolari — è soprattutto significativo dato che non è difficile ipotizzare un contatto con i fermenti ideologici e culturali che proprio allora agitavano la vita musicale di Firenze — il « ritorno all'antico » della Camerata e le prime esperienze monodiche. Ma Dowland è costretto bruscamente a mutare il suo piano originario; convertitosi al cattolicesimo in Francia, a Firenze viene circondato da fuorusciti inglesi, soprattutto sacerdoti, che tentano di coinvolgerlo in un piano di assassinio della Regina; terrorizzato dalle possibili conseguenze, ritorna precipitosamente in Germania e a Norimberga scrive una lunghissima lettera di discolpa al Segretario di Stato, Sir Robert Cecil, di cui gode la fiducia. Non è forse indipendente da questo increscioso episodio il fatto che Dowland dal 1598 al 1606 — pur con intermittenti soggiorni in patria — sia liutista di corte di Cristiano IV di Danimarca.

Da questa serie di episodi — a prescindere dalla indiscussa fama europea che il liutista-compositore viene acquistando — risulta chiaramente che Dowland ebbe diretto contatto con le più avanzate esperienze musicali a lui contemporanee, in modo particolare con quelle tendenti a rinnovare — partendo da presupposti classicistici — i rapporti tra poesia e musica. Ciò spiega le infinite gradazioni di sfumatura attraverso le quali egli passa — con stupefacente disinvoltura — da un testo all'altro: da una decla-

Introduzione a Dowland

mazione quasi sillabica, da un rigorismo formale nel quale la struttura del testo poetico viene pedissequamente imitata, ad una declamazione totalmente asimmetrica, ricchissima di ripetizioni, « espressiva » in massimo grado, tendente cioè a valorizzare non solo i ritmi ma anche e soprattutto i contenuti verbali spesso ben oltre la semplice « trascrizione » dell'immagine testuale. Ma la unicità del contributo di Dowland alla storia della musica sta nel rapporto che egli instaura tra la voce ed il « suo » strumento; mai il liuto viene ridotto alla funzione di semplice accompagnamento; da buon inglese, Dowland innova nulla rifiutando della tradizione. E le esperienze del madrigale — ma anche del « consort song » di Byrd, dove la voce è accompagnata da un gruppo di viole da gamba — sono qui accolte e valorizzate; la parte del liuto è un ricco, tessuto polifonico che commenta, elabora, amplia l'espressione vocale con essa perfettamente integrandosi. Dowland giunge persino ad adottare talvolta una forma tipicamente strumentale, la Gagliarda, per un brano come quello che apre il programma, « If my complaints could passions move », la quarta composizione del *First Booke of Songs*. Questa raccolta viene pubblicata prima della partenza per la Danimarca, nel 1597, e contiene — per dichiarazione stessa dell'autore — anche brani che erano stati da tempo composti. Alcune di queste composizioni ebbero vita lunghissima: « Sleep, waywards thoughts » (n. 13) compare persino in un manoscritto degli ultimi anni del '600; ma l'intera raccolta venne stampata ben cinque volte vivente l'autore. È assai probabile poi che alcune di queste *Ayres* siano diretto riflesso di eventi di cui furono protagonisti le principali figure della corte di Elisabetta. Diana Poulton nel suo bellissimo studio su Dowland (Londra 1972) suggerisce con argomenti piuttosto convincenti che il testo di « Can she excuse my wrongs? » (n. 5) sia in realtà di Roberto Devereux, secondo duca d'Essex, con cui la regina ebbe un tormentatissimo rapporto, basato « sulla lotta tra la crescente ambizione di Essex e la mistura di temperamento emotivamente eccentrico e di acume politico della Regina », un rapporto conclusosi tragicamente con l'esecuzione capitale del duca nel 1601; l'*Ayre* — con la musica di Dowland — non sarebbe allora che uno dei tanti mezzi con cui l'inquieto duca cercava di riguadagnare il favore momentaneamente perduto della sovrana. Ma Dowland tocca la corda più tipicamente sua in questo primo libro con « Come, heavy Sleep » (n. 20), in cui egli realizza, come in tante altre sue composizioni, un inimitabile e inconfondibile stile patetico, la cui contenuta emotività non è per questo meno ricca, anzi semmai più convincente.

Dal *Second Booke of Songs and Ayres*, pubblicato nel 1600, « Flow my tears » (n. 2) è conosciuto anche in una versione per liuto solo, dal titolo *Lachrymae*, che ebbe grandissima diffusione e che Dowland stesso considerò come una specie di propria sigla musicale, se è vero che egli firmò una volta: « Jo: dolandi de Lachrimae ». Ancora sullo stesso piano patetico, ma con un evidente intento di emulare i Fiorentini, si pone « Sorrow, stay » (n. 3). Il *Third and Last Booke of Songs and Ayres* vide la luce nel 1603, ed anche qui è possibile rintracciare — o per lo meno supporre, come ha fatto più di un autore — rapporti con avvenimenti della Corte. Si è pensato, ad esempio, che « Time stands still with gazing at her face » (n. 2) sia in sostanza una forma di adulazione piuttosto grossolana per l'ambiziosa ma ormai invecchiata regina (nel 1603, anno della sua morte, Elisabetta aveva settant'anni); e si è pure proposto che « Behold a wonder here » (n. 3) abbia fatto parte di una specie di sciarada di Corte preparata ancora una volta dal duca d'Essex. A *Pilgrims Solace*, pubblicato nel 1612, è in realtà la quarta raccolta di *Ayres* di Dowland, e si suddivide in due parti: nella prima di nuovo testi petrarchescamente amorosi in carattere vengono sottilmente e raffinatamente musicati; nella seconda, che dà il titolo all'intera raccolta, i *songs* « ripieni di uno spirito profondamente religioso si possono dire composizioni profane solo nel senso che i testi non sono derivati da precise fonti scritturali » (Poulton); Dowland prosegue con rigore implacabile la sua ricerca espressiva, ed applica

ad essi il suo profondo patetismo interiore. Che raggiunge tuttavia le cime più alte nei pezzi di lui che sono contenuti nel *Musical Banquet*, una raccolta pubblicata nel 1610 da Robert Dowland, figlio di John, e che è una cretomania della lirica monodica europea all'inizio del diciassettesimo secolo; testi in inglese (fra gli autori Sir Philip Sydney e Robert Devereux), francese, spagnolo ed italiano sono messi in musica — fra gli altri — da Anthony Holborne, Robert Hales e Guillaume Tessier; l'Italia è rappresentata da alcuni anonimi, da Domenico Maria Magli e da Caccini con « Dovrò dunque morire? » e « Amarilli ». Dowland offre soltanto tre pezzi alla raccolta del figlio. Essi vengono presentati a conclusione di questo programma, e in essi in un certo modo si riassumono tutte le esperienze del musicista: il compositore al servizio della Corte è esemplificato in « Far from triumphing Court » (n. 8), un testo di Sir Henry Lee che, lamentando la morte di Elisabetta (la « dea » della prima strofa), celebra una visita compiuta al suo ritiro campestre dalla nuova regina, Anna di Danimarca, moglie di Giacomo I, che il poeta paragona ad una santa venuta a portare la propria protezione. « Lady, if you so spite me » (n. 9) è un non velato omaggio del musicista inglese alla tradizione italiana, dato che il testo è una semplice traduzione di una strofa di Cesare Rinaldi, musicata (per citare soltanto alcuni nomi) — da Antonio Orlandini, Orazio Vecchi e da Benedetto Pallavicino. Ma la conquista di una interiore espressività si realizza come in poche altre pagine nella storia della musica ne « In darkness let me dwell » (n. 10), il cui perfetto arco melodico, libero da simmetrie e risposdenze esterne, dispiega con impressionante aderenza significante la tetra malinconia del testo poetico; è un risultato espressivo paragonabile soltanto alle pagine più alte del più mistico fra i contemporanei di Dowland, John Donne.

PIERLUIGI PETROBELLI

« If my complaints »

Se i miei lamenti potessero muovere le passioni
o far vedere ad Amore dove io soffro offesa,
le mie passioni basterebbero a provare
che i miei tormenti m'hanno posseduto troppo a lungo.

O Amore, io vivo e muoio in te;
il tuo dolore ancora parla nei miei profondi sospiri;
le tue ferite stillano ancora fresco sangue in me;
il mio cuore si spezza a causa della tua crudeltà.

E pur tu spero quando io dispero,
e quando io spero mi fai sperare invano.
Tu dici che ai miei mali non puoi porre rimedio
e pure, come tutto compenso, permetti ch'io mi lamenti ancora.

Può Amore essere ricco, ed io povero?
se Amore è il mio giudice, è giusto che io sia condannato?
Tu hai molto, e pur mi dai poco;
tu sei stato deificato, e pure il tuo potere è disprezzato.

Che io viva, questa è la tua potenza;
che io desideri, questo è il tuo valore.
Se Amore rende troppo aspra la vita degli uomini,
allora, che d'ora in poi io non ami e non viva più.

Le mie speranze morranno, non la mia fedeltà
sì che voi, che forse udirete della mia caduta,
potrete udire la Disperazione, che veramente dite
che io fui più fedele ad Amore, che l'amore a me.

« Sleep, waywards thoughts »

Dormite, capricciosi pensieri, e riposatevi con il mio amore.
Non permettete che il mio Amore sia ammalato del mio amore.
Non toccate, mani orgogliose, altrimenti muoverete l'ira di lei,
languite invece con i miei desideri a lungo frustrati.
Così, mentre ella dorme, io soffro a causa di lei,
così dorme il mio Amore, e pure il mio amore veglia.

Oh, la furia della mia inquieta paura!
L'angoscia nascosta della mia carne è piena di desiderio
per le glorie e le bellezze che appaiono
fra le sue ciglia, accanto ai [=gli occhi chiusi] fuochi di Cupido
[nascosti].

Così, mentre ella dorme, si muovono i miei sospiri a causa di
[lei],
così dorme il mio Amore, e pure il mio amore veglia.

Il mio amore infuria, e pure il mio Amore riposa,
paura è nel mio amore, e pure il mio Amore è sicuro.

V'è pace nel mio Amore, eppure il mio amore è oppresso,
pure desideroso di un perfetto equilibrio.
Dormi, mio piccolo Amore, mentre io sospiro a causa di te,
così dorme il mio Amore, e pure il mio amore veglia.

« Wilt thou unkind »

Mi priverai tu dunque ingrata
del mio cuore, del mio cuore, e poi mi lascerai?
Addio!

Ma ancora, o prima che io parta, o crudele,
baciarmi, dolcemente, dolce mio tesoro.

La speranza si rattrista a causa dello sdegno,
il timore ama, e amore teme impareggiabile bellezza.
Addio!

Ma ancora, o prima che io parta, o crudele,
baciarmi dolcemente, dolce mio tesoro.

Se non vi sono indugi che possano commuoverti,
la vita morirà, la morte vivrà ancora per amarti.
Addio!

Ma ancora, o prima che io parta, o crudele,
baciarmi dolcemente, dolce mio tesoro.

E tuttavia ricordati bene
che nessuno può separare il calore dal fuoco, e il fuoco dal
[calore].

Addio!

Ma ancora, o prima che io parta, o crudele,
baciarmi dolcemente, dolce mio tesoro.

Un vero amore non può essere mutato,
anche se il piacere viene estraniato dal merito.
Addio!

Ma ancora, o prima che io parta, o crudele,
baciarmi dolcemente, dolce mio tesoro.

« Come, heavy Sleep »

Vieni, profondo sonno, l'immagine della vera Morte,
e chiudi questi miei stanchi occhi piangenti,
la cui sorgente di lacrime il mio respiro vitale affrena,
e straccia il mio cuore con lamenti gonfiati dai sospiri del
[Dolore];

vieni e prendi possesso della mia stanca affannata anima,
che vivendo muore, finché tu dolcemente non mi prenda.

Vieni, ombra della mia fine, e forma di riposo,
alleata alla Morte, figlia di questa Notte dall'oscuro volto;
vieni, e incanta questi ribelli nel mio petto,
le cui ricorrenti fantasie angosciano la mia mente.
O vieni, dolce Sonno, vieni o io morirò per sempre;
vieni prima che il mio ultimo sonno venga, o non venire mai
[più].

« Can she excuse my wrongs with Virtue's cloak? »

Può lei scusare con il manto della Virtù i torti fatti a me?
posso chiamarla buona quando si dimostra ingrata?
Sono, questi, limpidi fuochi che svaniscono in fumo?
E dovrò forse lodare le foglie dove non trovo frutto?
No, no. Dove ombre stanno al posto di corpi,
puoi essere ingannato se la tua vista è debole.
Un amore freddo è simile a parole scritte sulla sabbia,
o a bollicine che nuotano sull'acqua.
E resterai ancora ingannato,
vedendo che ella non ti ricompenserà?
Se tu non puoi essere più forte della sua volontà,
il tuo amore sarà sempre così senza frutto.

Ero forse così abietto da non poter aspirare
a quelle grandi gioie che ella mi nega?
Se esse sono grandi, altrettanto grande è il mio desiderio.
E se essa mi nega questo, che cosa mi può essere concesso?
Se essa cederà a ciò che si dice Ragione
è volontà della Ragione che Amore sia giusto.
Cara, fammi felice ancora concedendomi questo,
oppure toglimi gli indugi se io debbo morire.
Mille volte meglio morire
che viver tanto tormentato.
Cara, ricorda però che fui io
colui che per amor tuo morì contento.

(attribuito a Robert, Earl of Essex)

« Sorrow, stay! »

Rimani, o Dolore! e concedi sincere lacrime di pentimento
a un disgraziato pieno di dolore.
Vanne, disperazione! Con le tue tormentose paure
non spaventare il mio povero cuore.
O Pietà, aiuto! Ora o giammai
non condannarmi ad infinite pene.
Ahimé, son condannato per sempre,

non mi rimane speranza né aiuto,
E così in basso, in basso, in basso io cado,
né potrò mai risalire.

Lachrymae

Scendete, mie lacrime, a torrenti dalle vostre fonti!
in un eterno esilio lasciate che mi lamenti;
là dove il nero uccello notturno canta la sua triste vergogna,
là lasciatemi vivere tristemente.

Giù, vane luci, non brillate più!
Non vi son notti abbastanza oscure per coloro
che in disperazione lamentano il bene perduto.
La luce non fa che scoprire la vergogna.

Mai i miei lamenti possano essere alleviati,
perché la pietà se ne è andata;
e lacrime e sospiri e lamenti hanno privato
i miei stanchi giorni di ogni vita.

Dal più alto pinnacolo della felicità
la mia fortuna è stata scagliata in basso:
e paura e dolore e pena per ciò che merito
son le mie speranze, poiché speranza è morta.

Udite, voi ombre che nell'oscurità vivete,
imparate a disprezzare la luce.
Felici, felici coloro che in inferno
non conoscono il disprezzo del mondo.

« Farewell, too fair, too chaste »

Addio, troppo bella, troppo casta, ma troppo troppo crudele,
la ritrosia non ha mai spento il fuoco con la spada.
Perché hai reso il mio cuore cibo dell'ira tua,
ed ora vorresti uccidere le mie passioni con le tue parole?
Questa è la vera natura dell'amore:
se è autentico, basta a se stesso.

Addio, addio.
Addio troppo cara, e troppo troppo desiderata;
[me ne vado], a meno che la compassione non si trovi più
[vicina al tuo cuore].

Anche se costante, un amore negletto spesso si stanca,
e contro la sua volontà è costretto a separarsi dalla sua
[beatitudine].

Questa è la vera natura dell'orgogliosa bellezza:
se è autentica, basta a se stessa.
Addio, addio.

« Time stands still with gazing on her face »

Il Tempo si è fermato mirando nel volto di lei.
Fermati e guarda; per minuti, per ore, per anni dà a lei
[l'importanza che merita.

Tutte le altre cose muteranno ma lei rimarrà la stessa,
fintantoché il Cielo non avrà cambiato il suo corso, e il Tempo
[perduto il suo nome.

Cupido le volteggiava intorno, accecato dai suoi begli occhi,
e la Fortuna prigioniera giace ai piedi di lei, disprezzata e
[conquistata.

Se la Fortuna, l'Amore e il Tempo la servono,
da solo io la onorerò con le mie fortune, con il mio amore e
[col mio tempo.

Se l'esangue Invidia dice che il Dovere non ha merito,
il Dovere risponde che la stessa Invidia conosce bene il cuore
[fedele di lui.

Non c'è fortuna che possa smuovere i mie stabili affetti e la
[mia fede immacolata,
e il coraggio sarà ora la mia interna fede, e la fede metterà a
[prova il mio amore.

« Behold a wonder here »

Ecco una cosa incredibile:
Amore ha ricevuto la vista
lui che per molte centinaia di anni
non ha visto la luce.

Tali raggi vennero infusi
da Cinzia negli occhi di lui;
dapprima hanno fatto che egli veda,
e poi l'hanno reso saggio.

Amore ora non piangerà più
per coloro che ridono,
né veglierà per coloro che dormono,
né sospirerà per coloro che sorridono.

Così potente è la bellezza
che Amore sta ora mirando,
che l'amore è divenuto un dovere
né cieco né audace.

Questa Bellezza dimostra che la sua forza
è di duplice natura,
perché ha dato vista all'Amore
ed ha accecato la Follia.

« Daphne was not so chaste as she changing »

Dafne non era troppo casta, giacché era incostante
e mutava con l'odio un amore appena iniziato.
Colui che in durante il giorno trionfa onorato dal favore
prima della notte cade svergognato con scorno.

E tuttavia la tua bellezza è finta, e ognuno desidera
ancora la falsa luce dei tuoi fuochi traditori.

La bellezza non può essere priva di grazia se vista da un vero
[amore;

il desiderio viene eccitato dal guardare,
cresce continuamente come un albero fruttuoso
o come una fresca fonte che scorre senza pausa.
Ma se la Bellezza fosse in completo accordo con l'Amore
l'Amore vivrebbe libero e si dimostrerebbe un vero piacere.

« The lowest trees have tops »

Anche gli alberi piccoli hanno una cima, la formica ha il suo
[fielè,

la mosca un fegato, la favilletta il suo calore.
E sottili capelli fanno pur ombra, anche se minuta,
e le api hanno il loro pungiglione, anche se non grande.
I mari hanno le loro sorgenti, e così l'hanno fonti poco
[profonde;

e Amore è Amore nei mendicanti come nei re.

Dove le acque scorrono tranquille, là il guado è più profondo;
l'orologio si muove, eppure nessuno se ne accorge.

La fedeltà più forte si manifesta con il minor numero di parole;
le tortore non possono cantare, eppure amano anch'esse.

Un amore fedele ha occhi ed orecchi, non una lingua per
[parlare;

ascolta, vede, sospira e poi si spezza.

(attr. a Sir Edward Dyer)

« In this trembling shadow cast »

In quest'ombra ondeggiante prodotta
da quei rami che le tue ali scuotono,
lungi da ogni umana cura
vorrei innalzare canti al Signore.
Togli allora l'oscurità dalla mia mente

perché nessuno può iniziare i tuoi riti
senza avvertire la tua luce di dentro.

E mentre canto, dolci fiori spargerò,
portati dalle ricche valli,
e loderò Colui che li ha fatti crescere,
Lui che ha mosso il Cielo e la terra,
Lui che ha fatto tutto per l'uomo,
ma che ha fatto l'Uomo per se stesso.

Musica, porgi tutta la tua dolcezza
mentre io parlo della Sua immensa potenza,
di Lui dal quale dipende ogni altro potere.
Ma il mio petto è ora troppo debole;
squilli di tromba dovrebbero squarciare l'aria;
invano io cerco di alzare la mia voce;
Potenza infinita richiede infinita lode.

« If that a sinner's sight be angels' food »

Se i sospiri di un peccatore sono il cibo degli angeli,
e le lacrime di un pentito sono il vino degli angeli,
accetta, o Signore, in questo canto pensieroso,
questi miei sospiri che vengono dal cuore, questi dolenti
[singhiozzi;

anch'io, come Pietro, ho vissuto molto peccaminosamente,
ma non ho, come Pietro, pianto amaramente.

« Where sin, sore-wounding »

Quando il peccato, ferendo amaramente, opprime giornalmente
[il mio cuore,

l'abbondante grazia liberamente mi redime,
così che cantando a voce alta io Ti confesserò
Padre di misericordia.

Sebbene l'offesa quotidiana del peccato mi tormenti,
tuttavia, dato che mi pento, spero che la grazia
redentrica mi presenti, alla fine della mia vita,
assolto davanti alla Tua misericordia.

La ferita che il peccato mi diede era garanzia di morte.

Se non è stata la grazia che mi ha salvato, chi mai mi ha
[guarito?

In questo modo mi avrai abituato al Tuo amore,
libero senza averlo meritato.

La ferita del peccato è rimarginata, e il dolore ne è alleviato;
la bocca della morte è sigillata, e la tomba rinchiusa.

Il Tuo amore rivelato e la Tua grazia donata
mi hanno infuso questo spirito.

« Shall I strive with words to move »

Dovrò cercare di commuovere con parole
quando le azioni non ricevono il dovuto rispetto?
Dovrò forse parlare, e non essere né gradito
né liberamente udito?

Il dolore, ahimé, anche se invano,
deve rivelare tutta la sua inquieta angoscia.
Esso solo conoscerà le mie ferite,
anche se non potrà curarle.

Tutti i lamenti hanno una fine, anche se un po' ritardata,
mettendo a prova la nostra pazienza.
Oh, se gli strani effetti del Tempo
potessero fare soltanto che essa mi ami.

Le tempeste si calmano infine, e perché
essa non potrebbe deporre il suo rigore?
O dolce Amore, aiuta le sue mani,
dando soddisfazione al mio affetto.

L'ho corteggiata. L'ho amata, non ho ammirato che lei,
vieni, dolce gioia, e rispondi al mio desiderio.

« Stay, Time, awhile thy flying »

Ferma, Tempo, per un po' il tuo corso;
fermati, e abbi pietà di me morente;
perché fortuna ed amici mi hanno abbandonato
e mi hanno rapito ogni calma.
Vieni, vieni, e chiudi i miei occhi; è meglio morir benedetto
che vivere tanto tormentato.

A chi potrò rivolgere i miei lamenti
se i miei amici mi sdegnano in questo modo?
E' il tempo che deve dimostrarmi amico,
annegandomi nel dolore, così che io finisca.
Vieni, vieni, chiudi i miei occhi; è meglio morir benedetto
che vivere tanto tormentato.

Le lacrime non fanno che aumentare il cibo
di cui nutro le mie notti, o crudele.
Dolori leggeri possono esprimersi a piacere;
i miei sono muti, al di là di ogni misura.
Presto, presto, chiudi i miei occhi; è meglio morire benedetto,
che vivere tanto tormentato.

« Thou mighty God »

O possente Iddio, che correggi ogni ingiustizia,
porgi ascolto alla Pazienza in un moribondo canto.
Quando Giobbe perdé i figli, le terre ed i beni,
la Pazienza alleviò le sue infinite pene;
e quando i suoi dolori divennero intensi come flutti,
la Speranza sostenne il suo cuore finché la Consolazione tornò
[di nuovo.

Quando la vita di Davide venne minacciata più volte da Saul,
e dolori infiniti lo circondarono,
mai egli pensò per un solo momento alla nera vendetta,
e invece la Speranza lo aiutò nei suoi dolori.

Il povero storpio giacque presso la piscina
per molti anni pieno di miseria e di dolore;
ma non appena egli posò il suo sguardo su Cristo,
egli fu guarito, e la consolazione tornò a lui.

Non ho meno pene di Davide, di Giobbe, dello storpio;
Cristo, dammi pazienza e il conforto della speranza.

Nicholas Breton

« Far from triumphing Court and wanted glory »

Lungi dalla trionfale Corte e dal perseguire la gloria,
egli soggiornò in ombrosi luoghi solitari,
prigioniero del Tempo, e qui fece della storia il suo passatempo;
senza sforzo dimenticò le grazie a lui un tempo accordate dalla
[Corte.

La dea cui serviva se ne è ita al Cielo,
ed egli in terra nell'oscurità è rimasto a piangerla.

Ma ecco, una gloriosa luce — nel suo oscuro riposo —
risplendette dal luogo dove prima posava questa dea;
una luce i cui raggi hanno benedetto con frutti il mondo;
e benedetto fu il cavaliere mentre guardava quella luce.
Da allora una stella, posta sul suo capo, risplende,
e l'immagine di una santa è venerata nel suo cuore.
Rapito di gioia, graziato in questo modo da una tale santa,
egli ha scordato completamente il suo ritiro e se stesso;
pensò che fosse vergogna di venir meno per la gratitudine —
debiti dovuti a principi devono esser doverosamente pagati;
niente è così spregevole per una nobile anima
come lo scoprire che la gentilezza si dimostra ingrata.

Ma ahimé, povero cavaliere, sebbene egli viaggiasse in questo
[modo nei suoi sogni,

sperando di servire questa santa in modo del tutto degno,
il Tempo, cambiando in argento le sue ciocche dorate,
lo ha legato mani e piedi con la catene dell'età.
« Ahimé — egli si lamenta — o dea, le mie membra divengon
[deboli,
sii tu la mia santa, sebbene io sia prigioniero del Tempo ».

Sir Henry Lee

« Lady, if you so spite me »

Donna, se voi m'odiate
A' che sì dolci poi baci mi date?
Forse acciò l'alma per estrema gioia
di dolcezza ne moia?
Se per questo lo fate,
bacciate pur, bacciate;
chè contento mi fia
finir, baciando voi, la vita mia.

« In darkness let me dwell »

Lascia ch'io rimanga nell'oscurità; il suolo sia dolore;
il tetto disperazione, che bandisca ogni lieta luce da me;
le pareti di nero marmo che trasudanti piangano ancora; ;
la mia musica stridenti suoni infernali che bandiscano l'amico
[sonno.

Così, sposato ai miei dolori, e depresso nella mia tomba,
lascia ch'io vivendo muoia, fintantoché la morte venga.
Lascia ch'io rimanga nell'oscurità.



(A cura di Pierluigi Petrobelli)

Stampa
Poligrafici Luigi Parma - S.p.A.
Bologna 1976



SCAFFALI ONLINE

<http://badigit.comune.bologna.it/books>

*Feste musicali a Bologna : dal 30 giugno al 7 luglio 1976 / Ente autonomo del Teatro Comunale di Bologna

[Bologna] : [Teatro Comunale di Bologna], stampa 1976 (Bologna : Poligrafici Luigi Parma)

Collocazione:17- ARTISTICA Gf 04, 011

<http://sol.unibo.it/SebinaOpac/Opac?action=search&thNomeDocumento=UBO1971702T>

Questo libro è parte delle collezioni della Biblioteca dell'Archiginnasio.

L'ebook è distribuito con licenza Creative Commons solo per scopo personale, privato e non commerciale, condividi allo stesso modo



4.0:<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode>

Per qualsiasi altro scopo, o per ottenere immagini a risoluzione superiore contattare: archiginnasio@comune.bologna.it