



RAVENNA FESTIVAL 2011

Orlando furioso

Madrigali sul poema cavalleresco
di Ludovico Ariosto

La Compagnia del Madrigale

Chiostri della Biblioteca Classense
13 giugno, ore 21.30



Sotto l'Alto Patronato del Presidente
della Repubblica Italiana

con il patrocinio di
Senato della Repubblica
Camera dei Deputati
Presidenza del Consiglio dei Ministri
Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Ministero degli Affari Esteri



Comune di Ravenna



 Regione Emilia-Romagna



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI





**RAVENNA FESTIVAL
RINGRAZIA**

Associazione Amici di Ravenna Festival

Apt Servizi Emilia Romagna
Autorità Portuale di Ravenna
Banca Popolare di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Cassa dei Risparmi di Forlì e della Romagna
Cassa di Risparmio di Ravenna
Circolo Amici del Teatro "Romolo Valli" - Rimini
Cmc Ravenna
Cna Ravenna
Confartigianato Provincia di Ravenna
Confindustria Ravenna
Coop Adriatica
Cooperativa Bagnini Cervia
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
Eni
Federazione Cooperative Provincia di Ravenna
Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Gallignani
Gruppo Hera
Hormoz Vasfi
Iter
Itway
Koichi Suzuki
Legacoop
NapIEST viva napoli vive
Poderi dal Nespoli
Publitalia '80
Quotidiano Nazionale
Rai Uno
Reclam
Sotris - Gruppo Hera
Teleromagna
Yoko Nagae Ceschina



Presidente

Gian Giacomo Faverio

Vicepresidenti

Paolo Fignagnani, Gerardo Veronesi

Comitato Direttivo

Valerio Maioli, Gioia Marchi, Pietro Marini, Maria Cristina Mazzavillani Muti, Giuseppe Poggiali, Eraldo Scarano, Leonardo Spadoni

Segretario

Pino Ronchi

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*
Antonio e Gian Luca Bandini, *Ravenna*
Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*
Roberto e Maria Rita Bertazzoni, *Parma*

Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*
Mario e Giorgia Boccaccini, *Ravenna*
Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*
Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*
Glaucio e Roberta Casadio, *Ravenna*
Margherita Cassis Faraone, *Udine*
Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*
Ludovica D'Albertis Spalletti, *Ravenna*
Marisa Dalla Valle, *Milano*

Letizia De Rubertis e Giuseppe Scarano, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*
Fulvio e Maria Elena Dodich, *Ravenna*

Ada Elmi e Marta Bulgarelli, *Bologna*
Dario e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Gian Giacomo e Liliana Faverio, *Milano*
Paolo e Franca Fignagnani, *Bologna*

Domenico e Roberta Francesconi, *Ravenna*

Giovanni Frezzotti, *Jesi*

Idina Gardini, *Ravenna*

Stefano e Silvana Golinelli, *Bologna*
Dieter e Ingrid Häussermann,

Bietigheim-Bissingen

Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*

Silvia Malagola e Paola Montanari, *Milano*

Franca Manetti, *Ravenna*

Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*

Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*

Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*

Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, *Ravenna*

Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*

Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*

Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, *Ravenna*

Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*

Gianna Pasini, *Ravenna*

Gian Paolo e Graziella Pasini, *Ravenna*
Desideria Antonietta Pasolini
Dall'Onda, *Ravenna*

Fernando Maria e Maria Cristina
Pelliccioni, *Rimini*

Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*

Carlo e Silvana Poverini, *Ravenna*

Paolo e Aldo Rametta, *Ravenna*

Stelio e Grazia Ronchi, *Ravenna*

Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*

Angelo Rovati, *Bologna*

Giovanni e Graziella Salami, *Lavezzola*

Ettore e Alba Sansavini, *Lugo*

Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*

Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*

Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*

Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*

Leonardo e Angela Spadoni, *Ravenna*

Alberto e Anna Spizuoco, *Ravenna*

Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*

Paolino e Nadia Spizuoco, *Ravenna*

Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*

Maria Luisa Vaccari, *Ferrara*

Roberto e Piera Valducci, *Savignano*

sul Rubicone

Gerardo Veronesi, *Bologna*

Luca e Lorenza Vitiello, *Ravenna*

Lady Netta Weinstock, *Londra*

**Aziende
sostenitrici**

ACMAR, *Ravenna*

Alma Petroli, *Ravenna*

CMC, *Ravenna*

Consorzio Ravennate delle
Cooperative di Produzione e Lavoro,
Ravenna

Credito Cooperativo Ravennate e
Imolese

FBS, *Milano*

FINAGRO - I.Pi.Ci. Group, *Milano*

Ghetti Concessionaria Audi, *Ravenna*

ITER, *Ravenna*

Kremslehner Alberghi e Ristoranti,
Vienna

L.N.T., *Ravenna*

Rosetti Marino, *Ravenna*

SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*

Terme di Punta Marina, *Ravenna*



RAVENNA FESTIVAL

Direzione artistica

Cristina Mazzavillani Muti

Franco Masotti

Angelo Nicasastro

Fondazione Ravenna Manifestazioni

Soci

Comune di Ravenna

Regione Emilia Romagna

Provincia di Ravenna

Camera di Commercio di Ravenna

Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna

Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna

Associazione Industriali di Ravenna

Confcommercio Ravenna

Confesercenti Ravenna

CNA Ravenna

Confartigianato Ravenna

Archidiocesi di Ravenna-Cervia

Fondazione Arturo Toscanini

Consiglio di Amministrazione

Presidente Fabrizio Matteucci

Vicepresidente Vicario Mario Salvagiani

Vicepresidente Lanfranco Gualtieri

Sovrintendente Antonio De Rosa

Consiglieri

Ouidad Bakkali

Gianfranco Bessi

Antonio Carile

Alberto Cassani

Valter Fabbri

Francesco Giangrandi

Natalino Gigante

Roberto Manzoni

Maurizio Marangolo

Pietro Minghetti

Gian Paolo Pasini

Roberto Petri

Lorenzo Tarroni

Segretario generale Marcello Natali

Responsabile amministrativo Roberto Cimatti

Revisori dei Conti

Giovanni Nonni

Mario Bacigalupo

Angelo Lo Rizzo



Xilografia per Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, Venezia, Vincenzo Valgrisi, 1558.
Riprodotta nel catalogo della mostra "Paladini di carta", a cura di Giovanna Lazzi, Firenze, Biblioteca Riccardiana (Maggio-Agosto 2003).

Orlando furioso

Madrigali sul poema cavalleresco di Ludovico Ariosto (1474 - 1533)

La Compagnia del Madrigale

Rossana Bertini *soprano*
Francesca Cassinari *soprano*
Elena Carzaniga *contralto*
Giuseppe Maletto *tenore*
Raffaele Giordani *tenore*
Marco Scavazza *baritono*
Daniele Carnovich *basso*

Hoste da Reggio (1520 ca. - 1569)

Le donne i cavalier l'arme gli amori

(a 4) III Libro di Madrigali a 4, 1554

Orlando di Lasso (1532 - 1594)

Pensier (dicea) che 'l cor m'agghiacci et ardi

(a 5) Madrigali a 4, a 5 e a 6, 1587

William Byrd (1540 ca. - 1623)

La verginella è simile alla rosa

(a 5) Musica transalpina I, 1588

Giaches de Wert (1535 - 1596)

Vaghi boschetti di soavi allori

(a 5) VII Libro di Madrigali a 5, 1581

Benedetto Pallavicino (1551 - 1604)

Tra le purpuree rose e i bianchi gigli

(a 5) I Libro di Madrigali a 5, 1581

Cipriano de Rore (1515 ca. - 1565)

Era il bel viso suo quale esser suole

E ne la face de' begli occhi accende (II parte)

(a 4) V Libro di Madrigali a 4, 1561

Vincenzo Ruffo (1510 - 1587)

Liete piante verdi erbe limpide acque

(a 5) I Libro di Madrigali a 5, 1553

Giaches de Wert

Queste non son più lacrime che fuore

(a 6) V Libro di Madrigali a 5, a 6 e a 7, 1571

Philippe Verdelot (1470/80 - 1552 ca.)

Queste non son più lacrime che fuore

(a6) Madrigali a 6 voci, 1541

Alfonso Ferrabosco (I) (1543 - 1588)

Questi ch'indizio fan del mio tormento

(a 6) Musica transalpina I, 1588

Alessandro Striggio (1540-1592)

Non rumor di tamburi o suon di trombe

(a 6) II Libro di Madrigali a 6, 1571

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525 - 1594)

Se ben non veggon gli occhi ciò che vede

(a 5) III Libro delle Muse a 5, 1561

Orlando di Lasso

Deh, perché voglio anco di me dolermi

Dunque fia ver, dicea (II parte)

(a 5) Continuation du Mellange, 1584

Giaches de Wert

Chi salira per me madonna in cielo

(a 4) II Libro delle Muse a 4, 1558

Andrea Gabrieli (1532 ca.- 1585)

Dunque bacciar si belle e dolce labbia

Se tu m'occidi è ben ragion (II parte)

(a 3) I Libro di Madrigali a 3, 1575

Cipriano de Rore

Come la notte ogni fiammella è viva

(a 5) IV Libro di Madrigali a 5, 1557

Alessandro Striggio

Or se mi mostra la mia carta il vero

Sento venir per allegrezza un tuono (II parte)

(a 6) II Libro di Madrigali a 6, 1571



Qui e di seguito,
xilografie raffiguranti
personaggi dell'*Orlando
Furioso* (Orlando, Alda Bella,
Astolfo, Marfisa, Bradamante)
facenti parte di fogli singoli
databili tra la fine del xv e la
fine del xvi sec., conservati
presso il Fondo Sogliani della
Galleria Estense di Modena.

I,1

Nel celebre proemio dell'Orlando furioso, l'Ariosto introduce i temi – cavalleria, difesa della fede cristiana, amore – e le vicende del poema ambientate ai tempi della guerra tra Carlo Magno e il re saraceno Agramante, giunto in Francia con lo scopo di conquistare Parigi.

Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,
le cortesie, l'audaci imprese io canto,
che furo al tempo che passaro i Mori
d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto,
seguendo l'ire e i giovenil furori
d'Agramante lor re, che si diè vanto
di vendicar la morte di Troiano
sopra re Carlo imperator romano.

I,41

Sacripante, re di Circassia, si strugge perché convinto che Angelica, bellissima principessa del Catai, durante la sua missione militare in Oriente, sia stata oggetto dell'amore di Orlando. Dopo un pensoso silenzio, irrompe in un lamento "ch'avrebbe di pietà spezzato un sasso".

– Pensier (dicea) che 'l cor m'agghiacci et ardi,
e causi il duol che sempre il rode e lima,
che debbo far, poi ch'io son giunto tardi,
e ch'altri a còrre il frutto è andato prima?
A pena avuto io n'ho parole e sguardi,
et altri n'ha tutta la spoglia opima.
Se non ne tocca a me frutto né fiore,
perché affligger per lei mi vuo' più il core?

I,42

Il lamento di Sacripante prosegue con la similitudine tra la bellezza della rosa – di cui tutti amano adornarsi, ma di cui temono le spine – e quella di Angelica, desiderata e mai raggiunta da molti cavalieri – Orlando, Rinaldo, Ferrau e Sacripante – che "d'amoroso disio" avean per lei "l'animo caldo".

La verginella è simile alla rosa,
ch'in bel giardin su la nativa spina
mentre sola e sicura si riposa,
né gregge né pastor se le avvicina;
l'aura soave e l'alba rugiadosa,
l'acqua, la terra al suo favor s'inchina:
gioveni vaghi e donne inamorate
amano averne e seni e tempie ornate.

VI,21

Lasciando l'Europa sul dorso dell'Ippogrifo, il guerriero saraceno Ruggiero varca le colonne d'Ercole ed approda infine all'isola della maga Alcina, "locus

amœnus" senza pari al mondo, in cui la natura rigogliosa offre riparo dalla calura al canto degli usignoli.

Vaghi boschetti di soavi allori,
di palme e d'amenissime mortelle,
cedri et aranci ch'avean frutti e fiori
contesti in varie forme e tutte belle,
facean riparo ai fervidi calori
de' giorni estivi con lor spesse ombrelle;
e tra quei rami con sicuri voli
cantando se ne gíano i rosignuoli.

VI,22

Il giardino fatato dell'isola di Alcina appare come un paradiso terrestre in cui regna la pace fra tutti gli esseri del creato, dove anche gli animaletti più docili trovano un sicuro rifugio.

Tra le purpuree rose e i bianchi gigli,
che tiepida aura freschi ognora serba,
sicuri si vedean lepri e conigli,
e cervi con la fronte alta e superba,
senza temer ch'alcun gli uccida o pigli,
pascano o stiansi rominando l'erba;
saltano i daini e i capri snelli e destri,
che sono in copia in quei luoghi campestri.

XI,65

Olimpia, figlia del conte d'Olanda, il volto solcato dalle lacrime, ascolta il racconto in cui Orlando narra ad Oberto, re d'Irlanda, di aver salvato la donna abbandonata su una spiaggia deserta dell'isola di Ebuda dall'infedele consorte Bireno e incatenata dagli abitanti dell'isola per essere offerta come pasto ad un'orca marina che rapisce da tempo le loro donne.

Era il bel viso suo, quale esser suole
da primavera alcuna volta il cielo,
quando la pioggia cade, e a un tempo il sole
si sgombra intorno il nubiloso velo.
E come il rosignuol dolci carole
mena nei rami alor del verde stelo,
così alle belle lagrime le piume
si bagna Amore, e gode al chiaro lume.

XI,66

Cupido accende lo sguardo di Olimpia, rallenta il pianto che scorre nel suo volto e scocca il suo dardo facendo innamorare il re Oberto.

E ne la face de' begli occhi accende
l'aurato strale, e nel ruscello amorza,

che tra vermigli e bianchi fiori scende:
e temprato che l'ha, tira di forza
contra il garzon, che né scudo difende,
né maglia doppia, né ferigna scorza;
che mentre sta a mirar gli occhi e le chiome,
si sente il cor ferito, e non sa come.

XXIII,108

Orlando scopre in una grotta alcuni versi opera di Medoro, ispirati dalla passione per Angelica consumatasi tra quelle pareti.

Liete piante, verdi erbe, limpide acque,
spelunca opaca e di fredde ombre grata,
dove la bella Angelica che nacque
di Galafron, da molti invano amata,
spesso ne le mie braccia nuda giacque;
de la commodità che qui m'è data,
io povero Medor ricompensarvi
d'altro non posso, che d'ogn'or lodarvi.

XXIII,126

Le prove inconfutabili dell'amore tra la "sua" Angelica e Medoro giungono da un pastore: il gioiello da Orlando donato alla giovane, ricevuto dal pastore in cambio dell'ospitalità alla coppia di amanti, e i dettagli della loro passione, appresi dalla bocca del pastore. Il fuoco della gelosia fa piombare Orlando nella più cupa disperazione e il fiume di lacrime non lenisce il dolore, ma porta via con sé le forze vitali.

Queste non son più lacrime, che fuore
stillo dagli occhi con sì larga vena.
Non suppliron le lacrime al dolore:
finir, ch'a mezzo era il dolore a pena.
Dal fuoco spinto ora il vitale umore
fugge per quella via ch'agli occhi mena;
et è quel che si versa, e trarrà insieme
e 'l dolore e la vita all'ore estreme.

XXIII,127

Il tormento, alimentato dal fuoco della gelosia, non dà tregua al paladino Orlando, ormai folle per amore.

Questi ch'indizio fan del mio tormento,
sospir non sono, né i sospir sono tali.
Quelli han triegua talora; io mai non sento
che 'l petto mio men la sua pena esali.
Amor che m'arde il cor, fa questo vento,
mentre dibatte intorno al fuoco l'ali.
Amor, con che miracolo lo fai,
che 'n fuoco il tenghi, e nol consumi mai?

LA PRVDENTE
ALDA
BELLA



xxv,68

Ricciardetto, fratello di Rinaldo e Bradamante, riesce a far credere a Fiordispina, di lei innamorata, di essere Bradamante stessa che aveva assunto le sembianze maschili grazie al sortilegio di una ninfa: i due possono così dar sfogo alla loro passione.

Non rumor di tamburi o suon di trombe
furon principio all'amoroso assalto,
ma baci ch'imitavan le colombe,
davan segno or di gire, or di fare alto.
Usammo altr'arme che saette o frombe.
Io senza scale in su la ròcca salto
e lo stendardo piantovi di botto,
e la nemica mia mi caccio sotto.

xxxI,3

La trepidazione di Bradamante che attende tra i dubbi il ritorno di Ruggiero (il quale, costretto a letto per le ferite ricevute nel duello con il compagno saraceno Mandricardo, non può mantenere la promessa di tornare dall'amata entro venti giorni) è occasione per riflettere sul sentimento dell'amore, ma anche sul valore della lontananza che fa apprezzare ciò che è lontano dagli occhi.

Se ben non veggon gli occhi ciò che vede
ognora il core, in pace si sopporta.
Lo star lontano, poi quando si riede,
quanto più lungo fu, più riconforta.
Lo stare in servitù senza mercede
(pur che non resti la speranza morta)
patir si può: che premio al ben servire
pur viene al fin, se ben tarda a venire.

xxxII,23

Ormai trascorsa da più di venti giorni la data promessa da Ruggiero per il suo ritorno, Bradamante, in preda alla disperazione, vacilla, interrogandosi sulla sua fragilità di donna che non ha opposto barriere all'amore di Ruggiero.

Deh perché voglio anco di me dolermi?
Ch'error, se non d'amarti, unqua commessi?
Che meraviglia, se fragili e infermi
feminil sensi fur subito oppressi?
Perché dovev'io usar ripari e schermi
che la somma beltà non mi piacessi,
gli alti sembianti e le saggie parole?
Misero è ben chi veder schiva il sole!

xxxII,18

Bradamante è dubbiosa se valga ancora la pena amare Ruggiero che pare averla dimenticata.

Dunque fia ver (dicea) che mi convegna
cercare un che mi fugge e mi s'asconde?

Dunque debbo prezzare un che mi sdegna?
Debbo pregar chi mai non mi risponde?
Patirò che chi m'odia, il cor mi tegna?
Un che si stima sue virtù profonde,
che bisogno sarà che dal ciel scenda
immortal dea che 'l cor d'amor gli accenda?

XXXV,1

Nell'esordio del canto, Ariosto in prima persona, dopo aver narrato la vicenda del paladino Astolfo che va sulla luna per recuperare il senno perduto di Orlando (e lo trova racchiuso in un'ampolla accanto a molte altre contenenti anche il proprio senno e quello di persone insospettabili), manifesta un'ironia autobiografica immaginando che sulla luna, in una di quelle ampolle, sia contenuto anche il proprio senno, assoggettato dall'amore per Alessandra Benucci, sua amante e poi sua moglie.

Chi salirà per me, madonna, in cielo
a riportarne il mio perduto ingegno?
Che, poi ch'uscì da' bei vostri occhi il telo
che 'l cor mi fisse, ognor perdendo vegno.
Né di tanta iattura mi querelo,
pur che non cresca, ma stia a questo segno;
ch'io dubito, se più si va scemando,
che stolto me n'andrò pel mondo errando.

XXXVI,32

Bradamante, mentre si batte in duello con Marfisa, guerriera saracena ritenuta amante del suo Ruggiero, lo scorge nel campo di battaglia e, assalita da furore, inveisce contro colui che crede averla tradita: se suo non sarà, almeno non sia di nessun'altra.

Dunque baciare sì belle e dolce labbia
deve altra, se baciare non le poss'io?
Ah non sia vero già ch'altra mai t'abbia;
che d'altra esser non déi, se non sei mio.
Più tosto che morir sola di rabbia,
che meco di mia man mori, disio;
che se ben qui ti perdo, almen l'inferno
poi mi ti renda, e stii meco in eterno.

XXXVI,33

Ruggiero replica all'amata Bradamante per chiederle spiegazione di tale risentimento e per confermarle il suo immutato sentimento.

Se tu m'occidi, è ben ragion che deggi
darmi de la vendetta anco conforto;
che voglion tutti gli ordini e le leggi,
che chi dà morte altrui debba esser morto.
Né par ch'anco il tuo danno il mio pareggi;
che tu mori a ragione, io moro a torto.

Farò morir chi brama, ohimè! ch'io muora;
ma tu, crudel, chi t'ama e chi t'adora.

XLV,37

Bradamante, ritornata a Parigi presso la corte di Carlo Magno, invoca appassionatamente il ritorno di Ruggiero nel timore che il cavaliere, allontanatosi senza dare più notizie (in realtà partito per muovere guerra all'imperatore Costantino), possa incontrare un'altra donna da amare.

Come la notte ogni fiammella è viva,
e riman spenta subito ch'aggiorna;
così, quando il mio sol di sé mi priva,
mi leva incontra il rio timor le corna:
ma non sì tosto all'orizzonte arriva,
che 'l timor fugge, e la speranza torna.
Deh torna a me, deh torna, o caro lume,
e scaccia il rio timor che mi consume!

XLVI,1

A conclusione del suo viaggio poetico, nel proemio dell'ultimo canto, Ariosto si avvale della metafora nautica molto diffusa nei poeti antichi e moderni secondo cui la composizione letteraria è paragonata ad un viaggio per mare.

Or, se mi mostra la mia carta il vero,
non è lontano a scoprirsi il porto;
sì che nel lito i voti sciogliè spero
a chi nel mar per tanta via m'ha scorto;
ove, o di non tornar col legno intero,
o d'errar sempre, ebbi già il viso smorto.
Ma mi par di veder, ma veggo certo,
veggo la terra, e veggo il lito aperto.

XLVI,2

Proseguendo la metafora della navigazione, Ariosto immagina di essere accolto da una folla entusiasta di persone illustri al termine del suo lungo "viaggio" che, tra revisioni, riscritture e aggiunte, lo impegnò per quasi trent'anni.

Sento venir per allegrezza un tuono
che fremer l'aria e rimbombar fa l'onde:
odo di squille, odo di trombe un suono
che l'alto popular grido confonde.
Or comincio a discernere chi sono
questi che empion del porto ambe le sponde.
Par che tutti s'allegriano ch'io sia
venuto a fin di così lunga via.

IL PALADIN ASTOLFO



Note sul *Furioso*

di Paolo Fabbri

Quello tra la poesia dell'*Orlando furioso* e il madrigale lo si potrebbe dire un incontro fra coetanei. Ariosto concepì e definì il suo lavoro tra l'inizio del Cinquecento (dal 1504 al 1506 la stesura manoscritta) e il 1532. La prima tappa intermedia di quella storia si situa nel 1516, quando il poema venne pubblicato a Ferrara da Giovanni Mazzocchi. Le successive pietre miliari sono scandite dalla revisione uscita nel 1521, che ne attenuava gli umori linguistici padani, e infine appunto dall'edizione del 1532, ampliata. Quest'ultima ne rivedeva con sistematicità la veste linguistica alla luce degli ideali letterari teorizzati da Pietro Bembo nelle *Prose della volgar lingua* (1525).

Nel frattempo, nel corso degli stessi anni Dieci e soprattutto Venti del Cinquecento, in Italia era andato definendosi il gusto per un tipo di musica vocale analogo alla *chanson* polifonica: non altrettanto internazionale, ed anzi su testi in volgare italiano, ma più sofisticata rispetto a quanto era stato fin lì in auge in questo campo specie nelle corti padane (la frottola).

Ne era nato un genere che adottava anche in ambito profano lo stile fin dal secolo precedente tipico della produzione musicale di più alto livello: quella cioè destinata alla liturgia, in cui i compositori franco-fiamminghi erano maestri. Esso si fondava su di una polifonia che intrecciava linee melodiche singole (in genere quattro, più tardi cinque) e però reciprocamente indispensabili. Il risultato complessivo è analogo a quello di un qualsiasi prodotto generato dalla combinazione e dall'intreccio di componenti omogenee, nessuna delle quali racchiude in sé tutto il senso dell'opera: come in un arazzo, che a un esame ravvicinato tradisce solo una trama di fili bizzarramente policromi, mentre se contemplato in distanza prende senso mostrando figure definite, ben colorite e chiaroscurate.

Un rivestimento sonoro così raffinato era pensato per testi poetici di livello ben superiore rispetto alle arruffate e spesso pittoresche congerie di versi che di solito il repertorio frottolistico intonava. Ora si puntava a testi sì in volgare, ma d'arte: cioè in toscano, e di autori che corrispondessero al modello di una tradizione poetica *alta* in lingua italiana che, secondo Bembo, doveva discendere dai Grandi del Trecento, cioè Dante e soprattutto Petrarca. A partire dal 1530 questo ricercato impasto di poesia e musica entrambe di qualità fu designato "madrigale", prendendo a prestito un termine che fin lì era stato usato solo per indicare una particolare configurazione letteraria.

Nel madrigale musicale il compositore però non si limitava ad intonare versi d'autore. Si prefiggeva anche di restituirne – potenziati – i significati e i contenuti espressivi, attribuendosi un ruolo di *lettore ed interprete* della poesia. Lo scrive con chiarezza Nicola Vicentino nel suo trattato *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, (Roma, 1555):

perché la musica fatta sopra parole, non è fatta altro se non per esprimere il concetto et le passioni et gli effetti di quelle con l'armonia; et se le parole parleranno di modestia, nella compositione si procederà modestamente, et non infuriato; et d'alegrezza, non si facci la musica mesta; e se di mestitia, non si componga allegra; et quando saranno d'asprezza, non si farà dolce; et quando soave, non s'accompagni in altro modo, perché pareranno difforni dal suo concetto, et quando di velocità, non sarà pigro et lento: et quando di star fermo, non si correrà; et quando dimostreranno di andare insieme, si farà che tutte le parti si congiugneranno con una breve, perché quella più si sentirà che con una semibreve o con una minima; e quando il compositore vorrà comporre mesto, il moto tardo et le consonanze minori serviranno a quello et quando allegro, le consonanze maggiori et il moto veloce saranno in proposito molto; et anchora che le consonanze minori saranno meste, nondimeno il moto veloce farà parere quelle quasi allegre.

Al connubio di Musica e Poesia celebrato nel madrigale intona un peana Alessandro Guarini nella lettera di dedica del *Secondo libro de madrigali a 5 voci* (1596) di Luzzasco Luzzaschi:

Sono [...] la musica e la poesia tanto simili e di natura congiunte che ben può dirsi (non senza misterio di esse favoleggiando) ch'ambe nascessero ad un medesimo parto in Parnaso. [...] Ma come a nascere fu prima la poesia, così la musica lei, (come sua donna [= signora]) riverisce ed onora. In tanto che, quasi ombra di lei divenuta, là di mover il piè non ardisce dove la sua [sorella] maggiore non la preceda. Onde ne siegue che se il poeta inalza lo stile, solleva eziandio il musico il tuono. Piagne, se il verso piagne, ride, se ride, se corre, se resta, se priega, se niega, se grida, se tace, se vive, se muore; tutti questi affetti ed effetti così vivamente da lui vengon espressi, che quella par quasi emulazione, che propriamente rassomiglianza dee dirsi.

Per una così intima fusione a fini espressivi, il componimento lirico breve era l'ideale. La tradizione letteraria italiana ne metteva a disposizione di diversi tipi: sonetti, stanze di canzone e di ballata, ottave, terze rime, appunto madrigali. Ma il compositore poteva attingere anche da opere letterarie di ben più vaste dimensioni quali poemi in ottave o drammi in versi sciolti, ritagliandone episodi che facessero al caso suo. La notorietà dell'opera complessiva avrebbe consentito di riconoscere il personaggio o la situazione, e di ricostruire idealmente il contesto della nicchia da cui il passo era stato ritagliato.

È questo appunto il caso di Ariosto e del suo *Furioso*. Il poema rientrava in un genere di epica cavalleresca (“romanzi”, li si diceva nel linguaggio dell’epoca) nato nell’Europa feudale ed ancora ampiamente diffuso per tutto il Cinque-Seicento, al punto da tramutarsi in ossessione per il *Don Quixote* di Cervantes (1605 e 1615). Nella capitale estense quel poema andava ad arricchire una tradizione che di recente poteva contare sulla fortuna dell’*Orlando innamorato* del conte Matteo Maria Boiardo, stampato nel 1495, e del *Libro d’arme e d’amore* del Cieco di Ferrara, pubblicato nel 1509 dallo stesso editore del *Furioso*.

Non stupisce che la prima intonazione polifonica nota di un passo del poema ariostesco (l’ottava 126 del canto xxiii: “Queste non son più lacrime, che fuore”) si debba proprio ad un musicista “estense” come Bartolomeo Tromboncino (1470 ca. - post 1535), che fu al servizio dell’uno o l’altro dei figli di Ercole I duca di Ferrara: di Isabella, moglie del marchese di Mantova, di Lucrezia, del cardinale Ippolito (dedicatario dell’edizione 1516 del poema). Alcuni anni prima, quando si trovava a Ferrara nell’estate 1512, Isabella aveva assistito ad una lettura di passi del poema fatta da Ariosto in persona, e non è improbabile che al suo musicista abbia dato l’incarico di metterne in musica alcuni. Il brano di Tromboncino figura nella raccolta di *Canzoni sonetti strambotti et frottole. Libro iv* edita a Roma dallo stampatore Andrea Antico nel 1517. È interessante notare come l’ottava da lui intonata non presenti il testo ariostesco quale si legge nella prima edizione del poema, apparsa appena l’anno avanti. Dunque, Tromboncino aveva lavorato avendo evidentemente sott’occhio una stesura un po’ diversa da quella stampata: proveniente con ogni probabilità da materiale manoscritto recante traccia di varianti d’autore.

Se esaminiamo le edizioni giunte fino a noi dell’intera produzione madrigalistica basata su passi del *Furioso*, possiamo verificare come l’interesse dei polifonisti per il poema ariostesco sia concentrato essenzialmente in un periodo che va dagli anni Quaranta del Cinquecento all’inizio del Seicento, con un vero e proprio picco nei decenni Cinquanta-Settanta: a quel punto, sarà piuttosto la *Liberata* tassessa a monopolizzare l’attenzione dei musicisti.

La scelta operata per il concerto odierno copre quindi un ambito cronologico che riflette suppergiù quel lasso di tempo: dal 1541 del brano di Verdelot (tra l’altro, un compositore che fu uno dei primi in assoluto a scrivere madrigali, nel suo periodo fiorentino) al 1588 delle intonazioni di Byrd e Ferrabosco. Tra gli autori selezionati troviamo musicisti attivi presso le corti padane dei Gonzaga o degli Este, nelle quali la memoria del poema ariostesco doveva essere particolarmente viva: il reggiano Spirito Dell’Oste, i franco-fiamminghi Wert e Rore, Benedetto Pallavicino. Accanto a loro, compositori con diverse coordinate geografiche e professionali: in servizio cioè presso cappelle ecclesiastiche venete sia Ruffo sia Andrea Gabrieli, organista



di S. Marco a Venezia; alla corte medica fiorentina Alessandro Striggio; a Roma, maestro in S. Maria Maggiore – quindi di nuovo in ambito ecclesiastico –, Palestrina.

Tutto questo dimostra una volta di più come il madrigale cinquecentesco sia un genere di musica davvero italiano non solo per la lingua dei testi intonati, ma per la sua omogenea diffusione in tutta la Penisola: anzi, il primo di cui si possa parlare in questi termini. Esso ci ricorda una volta di più che l'unificazione linguistica e culturale d'Italia precorse abbondantemente quella politica, e che proprio a partire dal madrigale l'immagine europea dell'Italia cominciò ad essere associata anche alla produzione musicale, oltre che a quella artistica e letteraria: un fenomeno che perdura tuttora, troppo spesso sottovalutato o ignorato da chi dovrebbe invece sostenerlo e alimentarlo. Scorrendo il programma qui presentato, della fortuna del madrigale in Europa ci parlano i brani di Lasso (maestro della cappella del duca Alberto v di Baviera a Monaco), Byrd (organista al duomo di Lincoln, in Inghilterra) e Ferrabosco, curatore di quell'antologia intitolata *Musica transalpina* (1588) che diffuse il gusto madrigalistico nell'ambiente inglese d'epoca elisabettiana, in generale notevolmente recettivo rispetto a tutto ciò che proveniva dall'Italia.

Nel *Furioso* i compositori citati isolarono talora passi conclusi e di tornitura poetica così felice da funzionare benissimo anche come frammenti poetici a sé, ideali per la misura circoscritta di un madrigale. È il caso di certe ottave sentenziose e di similitudine quali “La verginella è simile alla rosa” (I, 42, musicata da Byrd) o “Se ben non veggon gli occhi ciò che vede” (xxxI, 3: Palestrina), oppure magari intensamente liriche (xLV, 37: Rore): frammenti di così felice tornitura poetica che I, 42 risulta in assoluto la più musicata, tra tutte le ottave prescelte dai madrigalisti. Allo stesso modo funziona l'arguto e galante auto-interrogarsi dell'autore, nell'ottava xxxv, 1 (Wert), sul recupero del proprio “perduto ingegno”, che nessun Astolfo gli restituirà.

Evocativi di situazioni o momenti maggiormente legati alla trama narrativa sono invece i passi evocativi di delizie paesaggistiche: l'incanto del giardino di Alcina (vi, 21 e 22: posti in musica da Wert e Pallavicino), il luogo ameno che fa da cornice all'iscrizione cui il semplice fantaccino Medoro affida la memoria imperitura della sua conquista della bellissima Angelica, letta con incredulo sbigottimento dal cavaliere Orlando (xxIII, 108: Ruffo). Altrove la scelta è orientata su questo o quel momento delle vicende dei protagonisti: un monologhetto argomentativo di Sacripante (I, 41: Lasso), il patetico ritratto di Olimpia in partecipe ascolto di un'avventura dolorosa (xi, 65 e 66: Rore), le descrizioni e gli strazî di Orlando deluso da amore (xxIII, 126 e 127: Wert e Verdelot, Ferrabosco), i lamenti di Bradamante innamorata (xxxII, 23 e 18: Lasso), ma anche i suoi furori, con la replica devota di Ruggero (xxxVI, 32 e 33: Gabrieli).

Tutta questa materia è introdotta dall’ottava d’esordio del poema, che Spirito Dell’Oste intona dappprincipio in modo accordale e con fare “recitativo”: in declamazione sillabica, verso per verso, senza ripetizioni verbali, con ritmo sciolto e flessibile. È un segnale d’attacco narrativo che richiama le pratiche del canto a solo proprio della tradizione canterina: cioè di quei cantori che, in piazza o a corte, intonavano poemi all’improvvisa accompagnandosi – o facendosi accompagnare – con qualche strumento. Già al terzo verso però questa verticalità si sgrana, e le voci vanno sempre più diversificandosi, intrecciando linee di canto differenziate: quasi a sonorizzare un percorso dal canto a solo estemporaneo al mondo sofisticato del madrigale polifonico, con le sue manipolazioni del testo letterario (ripetizioni verbali, insistenze su parole singole o segmenti di versi) e il trattamento pienamente polifonico, che attribuiva largo spazio alle tecniche d’imitazione tra le voci.

Pur non così estesi come il madrigale dell’Oste, avvisi declamatori analoghi hanno anche altri madrigali qui presentati: quelli cioè di Byrd, Pallavicino, Rore (XI, 65: non limitato al solo inizio, ma diffuso anche in seguito), Verdelot, Ferrabosco, Lasso (XXXII, 23), Striggio (XLVI, 1). È come se, accingendosi a intonare ottave, i polifonisti volessero appunto alludere quantomeno negli *incipit* allo stile declamatorio degli improvvisatori.

Per cogliere meglio la differenza fra questi attacchi e quelli non “recitativi”, li si confrontino col tessuto densamente polifonico che ci viene immediatamente all’orecchio appena iniziano i brani di Lasso (I, 41), Ruffo e Rore (XLV, 37). O, per altro verso, con esordî più rarefatti ma in progressivo ispessimento in quanto le voci entrano in imitazione (magari con soggetti iniziali a ritmo dattilico, secondo l’uso di molte *chansons*): come accade nei brani di Wert, Palestrina, Gabrieli, Rore (XLV, 37).

In generale, poi, il madrigalista faceva ricorso a tutte le combinazioni della sua tavolozza tecnica per differenziare, all’interno del testo, un episodio dall’altro, e per esprimerne i significati: simultaneità delle voci o loro sfasatura e perfino inseguimento in imitazione, consonanza o dissonanza, allargamento o compressione dei valori metrici, andamenti melodici *naturali* o alterati, densità o diradamento dell’organico, metamorfosi ritmiche, giuoco di timbri e di tessiture opposte. Qualche esempio lo si può cogliere al primo ascolto in casi molto evidenti: in Pallavicino al balzante ritmo di salterello applicato al “*saltano i daini e i capri snelli e destri*”, o in Rore (XI, 65) al passo “*e gode al chiaro lume*”. Ma anche Ruffo e Striggio (XLVI, 2) ne offrono esempio: dopo un fitto lavoro contrappuntistico, oasi di compatta verticalità lasciano percepire con chiarezza in un caso l’“io povero Medoro” con cui il rivale di Orlando firma la sua dichiarazione di conquista amorosa (e che farà uscire di senno l’eroe), e nell’altro il verso “*Par che tutti s’allegriano ch’io sia*”.

Dall’atteggiamento mediamente *espositivo* di molti brani

si distaccano il Wert di VI, 21, coi suoi ritmi vivaci e le grazie canore, e lo Striggio di xxv, 68, pittoresca evocazione di suoni militari per le guerre d'amore ingaggiate da Ricciardetto e Fiordispina, con le loro allusioni erotiche: non v'è dubbio infatti a cosa Ariosto alluda quando parla dello "stendardo" di Ricciardetto piantato "di botto" "in su la rocca" della sua amata. In tutt'altra direzione l'acuta espressività di brani come quelli di Wert (xxiii, 126), Lasso (xxxii, 23), Rore (xlv, 37), ottenuta in modo particolare inoculando nello spettro sonoro alterazioni cromatiche e tensioni armoniche. In quest'ultimo madrigale Rore dà voce ai tormenti d'amore di Bradamante, che culminano nell'appassionata invocazione "Deh torna a me, deh torna, o caro lume", dal compositore isolata e dilatata a dismisura per conferirle una particolare *presenza* sonora. Tanta intensità emotiva è aumentata anche dall'obbligo della più stretta imitazione tra le due voci superiori, impegnate in un canone rigoroso. Lungi dal costituire un freddo artificio, il sovrappiù di complessità tecnica intendeva moltiplicare la concentrazione patetica del brano, in omaggio alla poetica della corrispondenza tra stile alto e tensione espressiva: ancora doveva manifestarsi il culto del *pop*.





RAVENNA
FESTIVAL
2011

gli arti sti



La Compagnia del Madrigale

Pur essendo di recente formazione, può essere considerato tra i più accreditati gruppi madrigalistici a livello internazionale. La formulazione del nuovo appellativo, Compagnia del Madrigale, nasce dal franco rapporto d'amicizia che lega i componenti del gruppo dopo le innumerevoli esperienze condivise in giro per il mondo per circa un ventennio.

I membri fondatori del gruppo, Rossana Bertini, Giuseppe Maletto e Daniele Carnovich, dotati ciascuno di un curriculum di notevole rilevanza artistica sviluppata individualmente al di fuori dell'impegno madrigalistico, lavorano fianco a fianco ormai da oltre vent'anni, e con la loro pluriennale esperienza e specializzazione nell'ambito del madrigale hanno fattivamente contribuito a portare all'indiscusso livello artistico ensemble quali Il Concerto Italiano prima e La Venexiana poi.

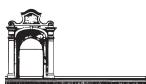
Le loro voci si possono ascoltare in decine di registrazioni che hanno ottenuto prestigiosi premi (tra cui, Diapason d'or de l'année, Gramophone Award, Premio Cini), e hanno meritato successo di critica e di pubblico in innumerevoli concerti tenuti nell'ambito di importanti festival di musica antica, sia in Italia che in Europa, Stati Uniti, Canada, Israele, Russia, Giappone, America Latina.

Nel 2008 il gruppo ha deciso di autogestirsi e di rifondarsi sotto un nuovo nome e senza la presenza di un direttore, con l'integrazione di nuovi elementi tra cui i soprani Nadia Ragni

e Francesca Cassinari, il contralto Elena Carzaniga, il tenore Raffaele Giordani e il baritono Marco Scavazza.

Attualmente La Compagnia del Madrigale è impegnata nella ricerca e nella realizzazione di nuovi progetti autonomi. Di questi mesi è l'uscita, per l'etichetta Arcana, dell'esordio discografico del gruppo: un'antologia di Madrigali sui testi dell'*Orlando Furioso*. Cui seguirà, per la stessa casa discografica, la pubblicazione del Primo Libro dei Madrigali a 5 voci di Luca Marenzio, nell'ambito di un più ampio progetto discografico dedicato al grande compositore di Coccaglio.

Parallelamente il gruppo svolge un'importante attività in collaborazione con la RadioTelevisione della Svizzera Italiana, sotto la direzione di Diego Fasolis e con il supporto del gruppo strumentale I Barocchisti. Il primo frutto di questa collaborazione è stata la produzione di un video dedicato all'*Amfiparnaso* di Orazio Vecchi, a cui ha fatto seguito la registrazione del Secondo Libro di Madrigali a 4 voci di Palestrina, all'interno del progetto di registrazione dell'intera opera del compositore, con la consulenza musicologica di Francesco Luisi. Prossimamente il gruppo si esibirà al Festival di Utrecht.



RAVENNA
FESTIVAL
2011

luo ghi del festi val

La **Biblioteca Classense** deriva il proprio nome da Classe dove, presso la basilica di Sant'Apollinare, sorgeva il monastero dei Camaldolesi (ramo dell'ordine benedettino) della cui biblioteca – una raccolta di testi sacri e profani di scarso interesse – si ha notizia fin dal 1230. Ma è solo nel 1515 – dopo il trasferimento in città – che nel monastero comincia a costituirsi una *libreria*, di interesse bibliografico e consistenza peraltro ancora trascurabili; essa era infatti finalizzata pressoché esclusivamente all'educazione dei monaci, come si può evincere dall'esame del più antico inventario rinvenuto (risalente al 1568), che enumera una sessantina di opere dei secoli xv e xvi, tutte (se si escludono due volumi di Apuleio e Stazio) di argomento teologico-religioso.

Dal primo nucleo della fabbrica, destinata nei secoli successivi a notevoli ampliamenti, fa parte il primo chiostro, il cui lato senza colonne è quasi interamente occupato dalla bella facciata barocca di Giuseppe Antonio Soratini (1682-1762) – architetto e monaco camaldolese – con un grande arco, un'ampia finestra balconata e, in alto, in una piccola nicchia, il busto di San Romualdo, il fondatore dell'eremo di Camaldoli. All'interno è notevole, a pianterreno, il refettorio dei monaci detto comunemente *Sala Dantesca* perché vi si svolge abitualmente, dal 1921, il ciclo annuale delle *Lecturae Dantis*.

Preceduto da un vestibolo con ai lati due telamoni del xvi secolo e due lavabo (pure cinquecenteschi) sormontati dalle piccole statue di S. Benedetto e S. Romualdo, il refettorio – al quale si accede attraverso una porta splendidamente intagliata nel 1581 da Marco Peruzzi – presenta all'interno i pregevoli stalli intagliati sempre dal Peruzzi, il pergamo rifatto nel 1781 da Agostino Gessi, gli affreschi del soffitto, opera di allievi di Luca Longhi (1507-1590) e, soprattutto, sulla parete di fondo, il grande dipinto del Longhi (purtroppo danneggiato nella parte inferiore dall'inondazione del 1636) raffigurante le Nozze di Cana, penultima opera del pittore ravennate.

Il resto dell'edificio è successivo: il secondo chiostro, più ampio e luminoso del primo, venne edificato tra il 1611 e il 1620 su progetto dell'architetto toscano Giulio Morelli e reca al centro una cisterna realizzata nei primi del Settecento da Domenico Barbiani.

Inizia in questo periodo l'ampliamento della fabbrica, che l'accresciuta consistenza del patrimonio bibliografico rendeva improrogabile: tale ampliamento culmina, all'inizio del Settecento, con l'edificazione, su progetto di Soratini, dell'*Aula Magna*; essa, nonostante l'ammonimento di origine seneciana contro l'esteriorità posto ad epigrafe dell'ingresso (*In studium non in spectaculum*) colpisce immediatamente per la sua armoniosa eleganza, che ne fa un vero gioiello dell'arte barocca.

Il principale artefice del decollo culturale del monastero e dell'enorme sviluppo della *libreria* – anzi il suo vero fondatore – fu l'abate Pietro Canneti (1659-1730). Uomo di vastissima erudizione, fu in rapporti di amicizia con i più importanti intellettuali del tempo (basti citare Ludovico Antonio Muratori e Antonio Magliabechi), partecipe attivo, come membro dell'Accademia dei Concordi (rinata nel 1684 all'interno del monastero di Classe) del rinnovamento letterario dalla fine del Seicento, fu filologo di rara penetrazione (sono noti soprattutto i suoi studi sul *Quadriregio* di Federico Frezzi) ma, soprattutto, bibliofilo di acume ed esperienza davvero straordinari: a suo merito va infatti ascritto l'acquisto alla Classense di opere di pregio che trasformarono

una raccolta libraria di modesta consistenza in una grande realtà bibliografica, vanto e punto di riferimento fondamentale per la vita culturale della città.

L'incremento del patrimonio bibliografico continuò anche dopo la morte di Canneti e determinò un ulteriore ampliamento della fabbrica: tra il 1764 e il 1782 infatti i monaci camaldolesi edificarono, in una sopraelevazione oltre l'Aula Magna, altre tre sale di cui la maggiore (la Sala delle Scienze, così detta perché destinata ad ospitare i volumi scientifici), disegnata da Camillo Morigia (1743-1795), venne magnificamente ornata di scaffali e stucchi; il dipinto sul soffitto e del pittore siciliano Mariano Rossi (1731-1807) e raffigura la *Fama che guida la Virtù alla Gloria mostrandole il tempio dell'Eternità*: in essa si trovano anche due mappamondi del cosmografo settecentesco Vincenzo Coronelli (1650-1718).

L'ultima fase di ingrandimento dell'edificio cessò nel 1797 con l'elevazione di tutto il lato sud-ovest e l'aggiunta di altre sale atte ad accogliere l'ormai imponente patrimonio bibliografico. Alla soppressione napoleonica dei monasteri dell'anno successivo, il complesso monumentale venne assegnato al Municipio; dal 1803 la Biblioteca divenne istituzione comunale e raccolse tutti i fondi librari appartenenti agli altri conventi soppressi della città.

programma di sala a cura di
Susanna Venturi

coordinamento editoriale e grafica
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

stampato su carta naturale
priva di cloro elementare
e di sbiancanti ottici

stampa
Grafiche Morandi, Fusignano