

'NON SIT QUID VOLO SED FIAT QUOD TIBI PLACET': I 'CONTRAFACTA' SACRI DEL 'LAMENTO D'ARIANNA' DI CLAUDIO MONTEVERDI

Tra forestieri il primo [fra i cantori, sonatori sublimi e compositori di cantilene più singolari in stile moderno] fu il signor Claudio Monteverdi, il quale arricchì questo stile di peregrini vezzi e nuovi pensieri nella favola intitolata *Arianna*, opera del signor Ottavio Rinuccini, gentilomo di Firenze; fu tanto gradita, che non è stata casa, la quale avendo cimbali o tiorbe in casa, non avesse il lamento di quella.

SEVERO BONINI, *Discorsi e regole sopra la musica et il contrappunto* (1649-50)¹

Il *Lamento d'Arianna* di Claudio Monteverdi fu, con ogni probabilità, il brano di musica del XVII secolo più conosciuto in Italia. Se ne trova conferma nelle lodi al compositore scritte da Severo Bonini, secondo le quali ogni famiglia amante della musica possedeva una copia del famoso lamento operistico. Questo è quanto Bonini sosteneva nel 1649; tuttavia il *Lamento d'Arianna* risaliva a ben quarant'anni prima e lo stesso Monteverdi ne rielaborò, di lì a poco, una versione madrigalistica a cinque voci; nel 1623 ne curò un'edizione singola e nel 1641 lo pubblicò in versione sacra dal titolo *Pianto della Madonna*. Inoltre, nelle sue lettere si trovano precisi riferimenti all'importanza di questo recitativo nel proprio processo creativo: in una lettera a Giovan Battista Doni, annunciando il progetto di un li-

¹ Firenze, Biblioteca Ricciardiana, ms. 2218: *Discorsi e regole sopra la musica et il contrappunto* [1649-50]; edizione moderna (dalla quale si cita): *Discorsi e regole sopra la musica di Severo Bonini*, a cura di Leila Galleni Luisi, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 1975 (Instituta et monumenta pubblicati dalla Scuola di Paleografia e Filologia Musicale dell'Università di Pavia, II/5), p. 110.

bro sulla *Melodia, overo seconda pratica musicale*, Monteverdi sottolineava che proprio il *Lamento d'Arianna* gli aveva dischiuso la «via naturale alla imitazione».² Se lo stesso compositore attribuiva al *Lamento* un grande valore nell'ambito della propria produzione, tanto da porre un *contrafactum* in latino del brano a conclusione dell'importante raccolta *Selva morale e spirituale*, si può forse supporre che parimenti lo apprezzassero i suoi contemporanei, compresi i membri del clero non insensibili alla musica.

A tutt'oggi si conoscono altri tre *contrafacta sacri* del celebre recitativo: il *Pianto della Madonna* – il cui testo latino potrebbe essere opera dello stesso Monteverdi³ – e due *contrafacta* intitolati entrambi *Lamento della Maddalena*, finora mai discussi nell'ambito della letteratura critica sul maestro cremonese.⁴ Si tratta di tre lavori molto diversi fra loro che, pur mantenendo per lo più invariata la sostanza musicale, contribuiscono ad avanzare nella conoscenza della spiritualità dell'epoca, mostrando come fossero naturali per Monteverdi e per i suoi contemporanei l'interazione e lo scambio di 'affetti' sacri e profani; in questo senso la differenziazione proposta da Marco Scacchi fra musica da chiesa e musica da camera, ampiamente diffusasi col passare del tempo, non è affatto da intendersi in maniera rigida ed esclusiva, come potrebbe invece sembrare dal punto di vista odierno. Dal confronto dei *contrafacta* con l'originale emerge, invece, una varietà di affetti derivata dalla trasposizione di un modello profano in ambito sacro. Per Monteverdi e i suoi contemporanei, il procedimento di 'spiritualizzazione' non significava affatto una sbrigativa soluzione ma, al contrario, una sfida. Mediante minimi ritocchi alla musica e la trasposizione del testo in un contesto sacro, l'originale profano viene trasformato in un lavoro del tutto autonomo, risultando spesso arricchito a vari livelli di significato.

² Lettera del 22 ottobre 1633, cfr. CLAUDIO MONTEVERDI, *Lettere*, a cura di Éva Lax, Firenze, Olschki, 1994, p. 202.

³ Cfr. LINDA MARIA KOLDAU, 'Contraveleno spirituale, salutifero, presentaneo, efficace, et sicuro': *Die Kontrafaktur in der Literatur und der Musik des Cinque- und Seicento*, in Barocco Padano 2. Atti del X Convegno internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII, Como, 16-18 luglio 1999, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 2001, pp. 41-106.

⁴ È in preparazione una nuova edizione del *Lamento d'Arianna* di Monteverdi e dei *contrafacta*: Claudio Monteverdi: *Il Lamento d'Arianna und seine Kontrafakturen*, hrsg. von Linda Maria Koldau, Stuttgart, Carus-Verlag, in corso di stampa. Ringrazio Alessandra Fiori per il suo aiuto nel reperimento del microfilm del *Lamento della Maddalena, sopra quel d'Ariadna con nuova aggiunta di C.C.*

Il presente saggio sarà incentrato sulla figura della protagonista del lamento. In esso, nonostante la sostanza musicale resti inalterata, gli affetti subiscono una decisiva trasformazione: che si tratti sia della principessa tebana Arianna, sia della Vergine Maria, sia di Maria Maddalena, ognuna di queste figure possiede un carattere proprio che richiede, a sua volta, un'adeguata interpretazione musicale.

1. IL 'PIANTO DELLA MADONNA' (1641)

In questa sede si riferiranno in sintesi i risultati di una ricerca già dettagliatamente esposta altrove sul *Pianto della Madonna*,⁵ il *contrafactum* latino del *Lamento d'Arianna* pubblicato da Monteverdi stesso.⁶ Poiché la melodia vocale del recitativo scaturisce interamente dalla parola e dall'affetto che ne è alla base, la traduzione latina segue strettamente l'originale, tanto che, laddove la trasposizione dal contesto profano a quello sacro lo permette, l'autore del testo ha tradotto quasi alla lettera l'originale italiano (si veda il confronto fra i testi in appendice). La fedeltà della trasposizione sul piano semantico tocca anche il livello fonetico e quello strutturale. Il costante riferimento all'originale consente di mantenere inalterata anche la struttura generale del lamento con la sua articolazione binaria a versi ricorrenti, le domande retoriche e le esclamazioni. Nonostante la concordanza semantico-strutturale della versione latina con l'originale italiano, il *contrafactum* risulta comunque autonomo, poiché la spiritualizzazione non riguarda solo il testo a livello superficiale, ma provoca un decisivo cambiamento di genere poetico, di personaggio, di carattere e di situazione della voce recitante. In tal modo il recitativo di Rinuccini diventa una tipica meditazione sulla croce, un *colloquium* fra Maria e Cristo. Originariamente consigliata da Ignazio di Loyola nei suoi *Esercizi*,⁷ questo tipo di meditazione sacra è poi di-

⁵ L. M. KOLDAU, *Contraveleno spirituale* cit., paragrafo 3: «Claudio Monteverdi *Pianto della Madonna sopra al Lamento dell'Arianna* (1641)».

⁶ In questa sede non si affronterà la questione di un'adeguata interpretazione musicale; per alcuni esempi di una possibile realizzazione pratica si veda *ivi*, paragrafo 3.c «Der musikalische Satz und die Interpretation».

⁷ «Imaginando Christum Dominum nostrum praesentem, et in cruce positum, colloquium cum ipso instituere, quaerendo quomodo, Creator cum esset, eo devenierit, ut hominem se fecerit [...]. Colloquium fit proprie loquendo, sicut amicus loquitur ad alterum, vel servus ad

ventata nel XVII secolo una tradizione letteraria e musicale ben radicata in ambito sacro. Con il cambiamento di genere, anche l'io lirico del lamento assume un carattere completamente diverso. Conformemente alle regole aristoteliche relative al rango sociale, Arianna è l'antica principessa tebana dotata di tutte le qualità di una personalità regale: maestà, dignità, senso dell'onore e nobili passioni come amore profondo e giusta ira. La Vergine Maria, che proprio per il suo *status* elevato potrebbe essere caratterizzata da tali qualità resta, invece, nella letteratura sacra del Seicento la tenera madre e colei che intercede in favore dei bisognosi, come già nell'amor cortese medievale.

Nonostante le strette corrispondenze testuali, il cambiamento di personaggio e di carattere provoca un mutamento radicale degli affetti dovuto proprio alla diversità della situazione originaria. In tal modo, le appassionate manifestazioni di affetti di Arianna – ira, rimprovero, vanità ferita, maledizione – vengono trasformate in altrettante espressioni adeguate alla santità della madre di Dio. L'*eros* della principessa innamorata cede il posto alla *caritas* cristiana e all'*agape* divina che anche la madre di Dio è in grado di provare.⁸ La madre, in preda a profonda disperazione, piange la propria solitudine, abbandonandosi tuttavia al dolore per la morte del figlio con rassegnazione piuttosto che ribellandosi. Il suo interrogarsi sul progetto di salvezza divino (paragrafo 3) non è frutto di collera e vanità ferita, ma dello smarrimento di fronte alla morte e dell'impossibilità tutta umana di comprendere il destino. Mentre Arianna è al centro dei propri sentimenti – l'ira contro Teseo si tramuta in disperazione per la propria sorte – i sentimenti di Maria si allontanano dalla sua persona per rivolgersi verso il figlio ed essere partecipe del suo dolore e della sua futura 'gloria'.

Nella trasposizione poetica risulta determinante la trasformazione del concetto di morte, intesa ora secondo la concezione cristiana. Se nel recitativo di Rinuccini Arianna aspira alla morte intesa come a un'estinzione piena di *pathos*, come disperato termine della vita, nel

dominum suum», citato in MARC FÖCKING, 'Rime sacre' und die Genese des barocken Stils. Untersuchungen zur Stilgeschichte geistlicher Lyrik in Italien 1536-1614, Stuttgart, Steiner, 1994 (Text und Kontext. Romanische Literaturen und allgemeine Literaturwissenschaft, 12), p. 174.

⁸ A proposito di queste diverse forme dell'amore cfr. la voce relativa nel Lexikon für Theologie und Kirche, 3., völlig neu bearbeitete Auflage, Freiburg, Herder, 1993-2002.

lamento di Maria solo inizialmente la morte appare come orribile fine di tutte le speranze, per diventare poi momento di passaggio alla vera gloria, promessa ai credenti col sacrificio di Cristo. Connotata negativamente, la fuga di Teseo, spinto ad abbandonare la sua amata per motivi politici, diventa l'evento centrale della salvezza cristiana: l'abbandono dei suoi cari da parte di Cristo rappresenta il sacrificio ultimo per i peccati degli uomini e in tal modo l'autentica liberazione dalla morte. E non è un caso che Monteverdi, o meglio l'autore del testo, non abbia utilizzato l'ultima parte del lamento originale, in quanto nel moraleggiante motto finale di Arianna è implicito il suo desiderio di un diverso esito della vicenda. Questo sarebbe un concetto inconciliabile con la trasposizione in senso sacro, altrimenti Maria avrebbe dovuto desiderare che la salvezza dell'umanità non si fosse compiuta.

Attraverso la trasposizione in ambito sacro, l'orizzonte di riferimento risulta di fatto ampliato. Infatti, nonostante l'apparente dualità del colloquio, subentra una terza dimensione di decisiva importanza che eleva a un livello metafisico l'originario potenziale dialogo profano fra Arianna e il suo amante in fuga. Nel soliloquio del *Lamento d'Arianna* l'antagonismo di base fra Arianna e Teseo è irresolubile, poiché si tratta di un rapporto unilaterale che non può condurre ad alcun ulteriore sviluppo; Maria, invece, con la sua preghiera ottiene risposta e consolazione. Il suo rapporto con Cristo è sin dall'inizio di natura non antagonistica; si tratta, piuttosto, di una triplice relazione fra la madre di Dio, suo figlio e la provvidenza divina che a Maria, donna e madre, sembra dapprima una forza incomprensibile e ostile, garantendo, invece, alla cristiana credente la salvezza eterna. Il Cristo sofferente in silenzio, che attraverso l'obbedienza diventa una sola cosa con la provvidenza, funge da garante tangibile (in quanto umano) di questa salvezza, e con il suo amore rafforza la fede e la fiducia in Maria e, in senso lato, in ogni cristiano. Il paradosso cristiano della morte come inizio di una nuova vita risolve, dunque, il fatale dilemma del lamento operistico. Al di là dell'immediato effetto drammatico, questo lamento mariano risulta molto efficace anche da un punto di vista didattico: proprio nel momento tutto umano del dubbio, degli scoppi emotivi e infine dell'umile accettazione della volontà divina, la madre di Dio, esempio massimo, insegnà ai credenti a rivolgere lo sguardo verso il progetto di Dio, che porta alla salvezza oltre l'immediatezza dell'esperienza umana.

2. MARIA MADDALENA: PECCATRICE E SANTA

Pur trattandosi di un *contrafactum* e non di una creazione originale, il *Pianto della Madonna* rientra, dal punto di vista del testo, nella tradizione medievale del genere *planctus*, rifiorita nella prima metà del Seicento. Gli altri due *contrafacta* del *Lamento di Arianna* hanno come protagonista un'altra figura di santa, Maria Maddalena, la cui complessa personalità ha notevolmente ispirato, proprio nel XVII secolo, le diverse espressioni artistiche devozionali. Maria Maddalena, peccatrice e santa, umile devota, autorevole ‘apostola apostolorum’, potente missionaria ed eremita penitente, ha ispirato per secoli i mistici, i teologi, gli artisti, gli scrittori e i musicisti. Già negli scritti dei padri della Chiesa, la figura di Maria Maddalena fonde in sé numerosi personaggi della Bibbia: Ambrogio e Cassiano identificano Maria di Magdala, che Cristo esorcizza dai sette demoni, con la peccatrice contrita che, in casa del fariseo Simone,asperge con le lacrime i piedi di Cristo e li asciuga con i propri capelli e infine anche con Maria, sorella di Lazzaro, che, seduta ai piedi di Cristo ascoltando la sua parola, «si è scelta la parte migliore» (Luca 10,38-42). Con papa Gregorio I questo quadro unitario diventa di pragmatica nella rappresentazione della santa.⁹ Nella sua *Legenda aurea* (1263-1273), la più importante raccolta medievale di leggende di santi, Jacopo de Varagine accoglie questa triplice sinopsi, interpretandola, in linea con la tradizione scolastica, in senso spirituale:

Maria significa l'amaro mare; oppure colei che illumina o l'illuminata. Qui possiamo notare per tre volte la parte migliore che lei ha scelto: la parte del pentimento, la parte della meditazione interiore e la parte della gloria celeste. Di queste tre parti ha parlato il Signore: «Maria si è scelta la parte migliore e non le verrà tolta». La prima parte non può esserle tolta a causa della fine, che è il raggiungimento della beatitudine; lo stesso anche per la seconda parte, a causa della costanza, poiché la contemplazione della via si perfeziona nella contemplazione della patria; lo stesso anche per la terza parte, perché eterna in sé. Poiché ella ha scelto la parte migliore, quella della penitenza, viene chiamata il mare amaro, in quanto ha avuto da ciò molta amarezza; questo lo capiamo dal fatto che ha pianto così tante lacrime da lavarne i piedi al Signore. Poiché ha scelto la parte migliore della contem-

⁹ Cfr. la corrispondente predica di Gregorio, in *Patrologia Latina*, a cura di Jacques-Paul Migne, Parigi, J.-P. Migne, 1852 (d'ora in poi PL), vol. 76, p. 1189B.

plazione interiore, viene chiamata «colei che illumina», in quanto da qui attinse con brama ciò che poi distribuì con abbondanza; di qui ricevette la luce che poi illuminò anche gli altri. Poiché ha scelto la parte migliore della gloria celeste, viene chiamata l'illuminata, in quanto ora ella è illuminata nello spirito dalla luce della piena conoscenza e un tempo fu illuminata di limpida luce anche nel suo ventre.¹⁰

A partire dal XIII secolo aumentò costantemente la venerazione per Maria Maddalena, la prima testimone della Resurrezione e, quindi, ‘prima fra gli apostoli’. Nei cicli pittorici la sua vita viene rappresentata conformemente ai racconti biblici e alla *Legenda aurea*.¹¹ Durante il XVI secolo si passa dalle rappresentazioni nei cicli delle «Vite» alle raffigurazioni singole, in cui prevalgono scene biblico-esegetiche. Un tipo di iconografia secondaria di queste scene bibliche, ma di fondamentale importanza per i *contrafacta* del lamento, è quella di Maria Maddalena testimone dell’Ascensione. La presenza di Maria Maddalena durante l’Ascensione di Cristo, pur non derivando da fonti evangeliche, fa parte del comune repertorio delle leggende sulla Maddalena, a partire dal libro di leggende dello Pseudo-Rhabanus (fine del XII secolo) e compare spesso, pertanto, in raffigurazioni pittoriche.¹²

Nel XVII secolo prevale l’immagine della penitente, significativamente nell’ambito di una rappresentazione di Maria Maddalena allo stesso tempo sensuale ed emozionale, in cui viene abilmente impiegato il contrasto fra la peccatrice e la santa. La sua figura di santa rivestì un ruolo particolare nella spiritualità del convento di suore di Milano.¹³ Il cardinale Federico Borromeo, nipote del santo Carlo

¹⁰ Citato da *Die Legenda aurea des Jacobus de Varagine*, hrsg. von Richard Benz, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993¹¹, 470 f.

¹¹ Una dettagliata descrizione di un ciclo di questo genere, la Pala Fiorentina del maestro della Maddalena, si trova in SILKE TAMMEN, *Eine gemalte Magdalenenrita um 1280. Bild und Text, Sehen und Hören auf der Florentiner Pala des Magdalenenmeisters*, in *Hagiographie im Kontext. Wirkungsweisen und Möglichkeiten historischer Auswertung*, hrsg. von Dieter R. Bauer e Klaus Herbers, Stuttgart, Steiner, 2000 (Beträge zur Hagiographie, 1), pp. 130-154. Sulla rappresentazione di Maria Maddalena nei cicli pittorici e poi in singoli dipinti, cfr. *Lexikon der christlichen Ikonographie* (d’ora in poi LCI), hrsg. von Engelbert Kirschbaum et al., Roma, Herder, 1970, vol. 7, coll. 527-541.

¹² Cfr. *Beati Rabani Mauri... De Vita Beatae Maria Magdalene*, in PL 112, coll. 1431-1507. Sulle raffigurazioni di Maria Maddalena testimone dell’Ascensione cfr. LCI, col. 534.

¹³ Su questo tema cfr. ROBERT L. KENDRICK, *Celestial Sirens. Nuns and their music in early modern Milan*, Oxford, Clarendon Press, 1996, p. 168 sgg.

Borromeo, nelle sue prediche e nella sua corrispondenza privata consigliava alle suore di identificarsi con la figura di Maddalena. Prendendo spunto dalla esegeti del Cantico dei Cantici di Alanus ab Insulis (XII sec.), egli individuò in Maria Maddalena l'amante citata nel Cantico, presentandola alle donne dell'ordine religioso quale ideale spirituale proprio per l'unione di amore interiore, pentimento e penitenza. Sia nei documenti scritti sia nelle loro composizioni musicali risulta evidente quanto le suore milanesi avessero assimilato prontamente il modello in cui identificarsi. In una lettera al cardinale, suor Aurelia Maria scrive di essersi identificata, durante una visione, in Maria Maddalena, poiché anche lei, come Maddalena, brama intensamente il suo Signore e Salvatore, di cui sente amaramente la mancanza.¹⁴ Anche la benedettina Chiara Margarita Cozzolani si sentì ispirata dalla questa toccante visione e nel 1650 pubblicò una composizione sotto forma di Dialogo, in cui la centonizzazione del racconto evangelico, con brani tratti dal Cantico dei Cantici e con una tipica formula di invocazione alla madre di Dio («o pulcherrima mulierum»), mostra quanto fosse naturale, per quell'ordine femminile, identificare Maria Maddalena con l'amante del Cantico dei Cantici, attribuendole un'importanza simile a quella della Vergine Maria.

Dialogo fra la Maddalena, e gli Angeli, nella Resurrezione di N.S.¹⁵

IL TESTO: *Maria Magdalene stabat ad monumentum foris, plorans; dum ergo fleret, inclinavit se in monumentum, et vidit duos angelos in albis sedentes, et dixit eis:*

¹⁴ «Amaramente pregava il mio Signor con humila che mi volesse scoprire quel che voleva de me [...] et mi pareva sentir una voce interna che mi disse che piangi figliola, e che me fecce prorompere in maggior pianto di prima et se me presentò Santa Maria Magdalena quando piangeva al monumento et che il Signor le disse mulier quid ploras et che essa rispose Tulerunt Dominum meum et nescio ubi posuerunt eum si tu sustulisti eum dicite michi et ego eum tollo. E così poteva rispondere l'Anima mia, e così rispose, cioè, mi trovo senza, et priva della presenza del mio Signore e non so la causa» (citato in *ivi*, p. 168 nota 61).

¹⁵ Pubblicato in CHIARA MARGARITA COZZOLANI, *Salmi a otto voci concertati* op. 3, Venezia, Alessandro Vincenti, 1650. Il testo è citato in Chiara Margarita Cozzolani: Motets, ed. by Robert L. Kendrick, Madison/Wisconsin, A-R Editions, 1998 (Recent Researches in the Music of the Baroque Era, 87), pp. xxix-xxx. Cfr. anche l'analisi di questa composizione da parte di R. L. KENDRICK, *Celestial Sirens* cit., pp. 334-336 e Id., *The traditions of Milanese convent music and the sacred dialogues of Chiara Margarita Cozzolani*, in *The crannied wall: Women, religion, and the arts in early modern Europe*, ed. by Craig A. Monson, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1992, pp. 211-233.

MADDALENA: Nunquem diligit anima mea vidistis?

ANGELI: Mulier, quid ploras? Quem quaeris?

MADDALENA: Tulerunt Dominum meum et nescio ubi posuerunt eum.
Quaesivi per noctem et non inveni.

ANGELO PRIMO: Qualis est dilectus tuus ex dilecto, o pulcherrima mulierum?

MADDALENA: Dilectus meus candidus et rubicundus, electus ex millibus; totus amabilis, totus desiderabilis.

ANGELO SECONDO: Dic nobis, Maria, quis est dilectus tuus?

MADDALENA: Dilectus meus, amor meus speciosus forma piae filii hominum. Crucifixus Jesus est. O mea lux, ubi es? O amor meus, ubi es? O vita mea, ubi es? Veni, dilecte mi, veni, amore tuo langueo, veni, amore tuo morior.

ANGELI: Quid quaeris viventem cum mortuis? Surrexit, non est hic; paecebet vos in Galilaeam; alleluia, Maria. Noli amplius plorare, gaudere, laetare.

TUTTI: Dicamus ergo, gaudentes, laetantes, psallentes, amantes, dicamus: alleluia. O dies serena, o lux fortunata, o dies amena, o dies beata, cantemus, psallamus, amemus, canamus, alleluia.

Nel Seicento la singolare venerazione di Maria Maddalena non è affatto limitata a Milano. Come dimostrano i due *contrafacta* che discuteremo di seguito, anche in ambiente romano e napoletano vi era interesse per musiche incentrate sulla santa e sulla sua *passio* per Cristo.

3. IL 'LAMENTO DELLA MADALENA' (XVI sec.)

Il *contrafactum* del *Lamento d'Arianna* di Monteverdi in veste di lamento della Maddalena si inserisce, dunque, in un contesto agiografico, in cui la rappresentazione di Maria Maddalena riveste una grande importanza. Il primo dei *contrafacta* italiani che ci sono giunti si trova nel manoscritto romano I-Bc, Q. 43, il *Lamento della Maddalena*, in cui l'affranta Arianna viene sostituita da Maria Maddalena. Diversamente da Maria, la madre di Dio afflitta del *Pianto della Madonna*, in questo *contrafactum* Maddalena non sembra trovarsi ai piedi della croce. Alcune variazioni nel testo indicano, piuttosto, che in questo caso sia la scena dell'Ascensione a essere rappresentata musicalmente. Il che concorderebbe perfettamente con la tradizionale venerazione di Maddalena e con l'iconografia, secondo cui la san-

ta, come già accennato, assiste come testimone all'ascensione di Cristo.¹⁶ A Venezia, poi, la festività dell'Ascensione aveva un particolare significato,¹⁷ per cui si potrebbe ipotizzare una possibile origine veneziana del *contrafactum*. D'altra parte questa festività si celebrava solennemente anche altrove, rendendo quindi non sufficientemente fondata tale localizzazione sulla sola base di quest'evento liturgico.¹⁸

Nonostante il chiaro riferimento liturgico alla festività dell'Ascensione, resta comunque incerto se il *contrafactum* avesse una destinazione liturgica. Anche se già nel XVI secolo in chiesa si cantavano composizioni non liturgiche come i *madrigali spirituali*,¹⁹ non si può partire dal presupposto che questi – e soprattutto le successive *scene spirituali* come i *contrafacta* del lamento qui esaminati – fossero destinati in primo luogo all'esecuzione in ambito liturgico. Probabilmente essi furono concepiti, invece, come musiche devozionali per gli oratori.²⁰ Le righe finali del testo rielaborato indicano che si

¹⁶ Analogamente Maria Maddalena viene rappresentata anche come testimone della Pentecoste; ciò risulta plausibile anche secondo gli Atti degli Apostoli (cfr. Atti 1,14 e 2,1: «Tutti questi [gli apostoli] erano assidui e concordi nella preghiera, insieme con alcune donne [ovvero anche con Maria Maddalena] e con Maria, la madre di Gesù, e con i fratelli di lui. [...] Mentre il giorno di Pentecoste stava per finire, si trovavano tutti insieme nello stesso luogo»). Riguardo all'ambiente in cui operava Monteverdi, risulta degno di nota il fatto che Tiziano, intorno al 1550, abbia dipinto una Maddalena testimone della Pentecoste in un dipinto che venne poi posto nella chiesa di Santa Maria della Salute; Monteverdi compose una musica di circostanza proprio in occasione della posa della prima pietra di questa chiesa votiva nel 1631.

¹⁷ A Venezia, il giorno della festività dell'Ascensione si celebrava la principale festa civile della Repubblica, lo sposalizio di Venezia con il mare, cui seguiva una fiera mercantile di due settimane a Piazza San Marco (la *Sensa*). È dimostrato che Monteverdi, in qualità di maestro di cappella della Chiesa di San Marco, ha composto delle musiche proprio in occasione della cerimonia del matrimonio simbolico (cfr. C. MONTEVERDI, *Lettere* cit., p. 64 sgg.).

¹⁸ Inoltre si deve osservare che i nomi dei compositori elencati in Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, ms. Q. 43 appartengono esclusivamente all'ambiente romano (tra gli altri Marco Marazzoli, Giacomo Carissimi, Luigi Rossi e Virgilio Mazzocchi).

¹⁹ Cfr. DAVID NUTTER, *On the origins of the North-Italian Madrigale Spirituale*, in *Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale*, Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia (Bologna, 27 agosto - 1 settembre 1987; Ferrara-Parma, 30 agosto 1987), 3 voll., a cura di Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi, F. Alberto Gallo), Torino, EDT, 1990, III, pp. 877-889: 887, nota 3 e la letteratura ivi citata; e anche MARGARET ANN RORKE, *Sacred Contrafacta of Monteverdi madrigals and cardinal Borromeo's Milan*, «Music and Letters», LXV, n. 2, 1984, pp. 168-175.

²⁰ I madrigali spirituali fungevano da alternativa al madrigale profano non soltanto in circoli elitari, dove venivano ascoltati a fini ricreativi, ma anche presso i membri delle confraternite laiche, negli oratori e nelle comunità monastiche. In questi madrigali, i riferimenti liturgici hanno un ruolo quanto marginale, in quanto solo in taluni casi i compositori vi integrano elementi tratti dalla musica liturgica (per es. citazioni di *cantus firmus* od ordinamento secondo i modi). Il madrigale spirituale si distingue da quello profano fondamentalmente solo

tratta effettivamente di una 'scena' che, in qualche misura, costituisce un oratorio *en miniature*: dopo l'ultimo sfogo emotivo di Maddalena, l'invocazione alle stelle e al suo amato Cristo, il discorso passa per la prima e unica volta alla terza persona. Le parole «Qui tacque più ch'al dir' al pianger' pronta» fungono, per così dire, da indicazione registica che fa calare il sipario sugli avvenimenti descritti nel lamento. Tuttavia, poiché la protagonista stessa canta ancora in quest'ultima riga, l'effetto scenico risulta decisamente indebolito, evidenziando, piuttosto, una frattura fra il suo lamento ricco di affetti e quest'ultimo ripiegamento nel silenzio.

Nel complesso, il riferimento testuale all'Ascensione di Cristo risulta molto contenuto, a differenza del secondo *contrafactum*, discussso più avanti. Coloro che hanno dimestichezza con i *colloquia* ai piedi della croce, sempre più diffusi nella letteratura devozionale (e quindi anche nella musica) a partire dal tardo XVI secolo, non potranno fare a meno di pensare, nel caso del *Lamento della Madalena*, a una scena di crocifissione, in cui Maddalena piange la morte del suo amato signore. Tuttavia, alcune espressioni lasciano intendere che la protagonista, a differenza di Maria nel *Pianto della Madonna*, non si trova sotto la croce, ma segue con lo sguardo il Cristo che scompare, portato da una nuvola verso il cielo.

Ma tra nubi sereni
Tu te ne vai felice, et io qui piango;
Dal Cielo a te ne viene
Schiera lieta e superba, et io rimango ...

Dunque, dunque i bei lampi,
Mio sol, tra' nubi ascondi,
Così gli eterni campi
Senza di me sol varchi?

O Nembi, o Turbi, o Venti,
Riportatelo voi da queste sponde,
Correte, furie, correte
E quel che mi s'asconde,
Rapite tra voragini profonde.

per il testo e non per le caratteristiche stilistiche; cfr. in proposito KATHERINE POWERS, *The Spiritual Madrigal in Counter-Reformation Italy: definition, use, and style*, diss., University of California at Santa Barbara, 1997, inedita, p. 383 sgg. (ringrazio Katherine Powers per avermi consentito di consultare la sua dissertazione).

Mirate di che duol m'ha fatto erede
Il mio sole, mentre fugge e in Ciel s'asconde.

Il ripetuto richiamo alle «nubi» e al «cielo» in cui Cristo «s'asconde» rende chiaro il riferimento liturgico alla festività dell'Ascensione di Cristo. Per il resto, il trascrittore del testo ha conservato gran parte dell'originale profano, secondo un procedimento tipico del *contrafactum*,²¹ sostituendo solo i nomi essenziali: quello di Teseo con Gesù, metricamente simili, Arianna con Maria, ponendo il cielo al posto della lontana Atene e sostituendo il padre terreno di Arianna con il «Padre beato». Analogamente al *Pianto della Madonna*, anche qui risultano particolarmente interessanti i luoghi incompatibili con l'atteggiamento spirituale e umile della protagonista, in particolare l'accesso di ira di Arianna nelle parole «Dov'è la fede che tanto mi giuravi?» e la maledizione dell'infedele Teseo, altrettanto colma di rabbia. Nel *contrafactum* compare, nel primo caso, la donna appassionata e l'amante; anche Maria Maddalena reclama dal Cristo che scompare i trionfi («pompe») invano sperati e lamenta, piena di amarezza, il suo destino di donna abbandonata, in preda a un invisibile dolore:

Originale

Dove, dove è la fede
Che tanto mi giuravi?
Così ne l'alta sede
Tu mi ripon de gli avi?
Son queste le corone,
Onde m'adorni il crine?
Questi gli scettri sono,
Queste le gemme e gli ori:
Lasciarmi in abbandono
A fera che mi strazi e mi divorzi?

Contrafactum

Dunque, dunque i bei lampi,
Mio sol, tra' nubi ascondi,
Così gli eterni campi
Senza di me sol varchi?
Son queste le Corone,
Onde m'adorni il Crine?
Queste le pompe sono,
Che sperai da tuoi lumi?
Lasciarmi in abbandono
A doglia che mi strugga e mi consumi?

²¹ Fra le raccolte italiane di *contrafacta* del tardo XVI e XVII secolo, un'eccezione è rappresentata dai tre volumi di AQUILINO COPPINI, *Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverde [...]*, Milano, Tradate, 1607, e Id., *Il terzo libro della musica di Claudio Monteverde [...] fatta spirituale [...]*, Milano, eredi Tradate, 1609, nei quali il professore milanese di retorica trasforma con grande abilità alcuni madrigali di Monteverdi in poesie spirituali che, pur esprimendo gli stessi affetti, non presentano alcuna analogia con il contenuto dei testi originali.

Mentre in questa sezione vi è per lo meno un accenno al fatto che la passione della Maddalena rappresentata nel *contrafactum* vada al di là della umile devozione, nelle parti successive il revisore ridimensiona fortemente questo travalicamento della *humilitas* cristiana. Se Arianna invoca le forze del cielo e del mare per far sommergere l'amante infedele, e la Vergine Maria concentra su di sé questi poteri distruttivi, nel *contrafactum* della Maddalena la maledizione viene ridotta a una intensa implorazione affinché le forze celesti riportino Cristo da Maddalena. Tuttavia Maddalena, come già Arianna, ritira questo infausto desiderio che comporterebbe un intralcio al piano di salvezza di Dio.

Originale

Ahi, che non pur risponde!
 [Ahi, che più d'aspe è sordo a' miei
 lamenti!]
 O nembi, o turbi, o venti,
 Sommergetelo voi dentr' a quell'on-
 de!
 Correte, orche e balene,
 E de le membra immonde
 Empiete le voragini profonde.
 Che parlo, ahi! che vaneggio?
 Misera, ohimè! che chieggio?
 O Teseo, o Teseo mio,
 Non son, non son quell'io,
 Non son quell'io che i feri detti
 sciolse:
 Parlò l'affanno mio, parlò il dolore;
 Parlò la lingua sì, ma non già 'l core.

Contrafactum

Ahi, che non pur' rispondi!
 Ahi, che più d'Aspi sord'a' miei la-
 menti!
 O Nembi, o Turbi, o Venti,
 Riportatelo voi da queste sponde,
 Correte, furie, correte
 E quel che mi s'asconde,
 Rapite tra voragini profonde.
 Che parlo, ahi! che vaneggio?
 Misera, ohimè! che chieggio?
 O Vita, o Giesù mio,
 Non son, non son quell'io,
 Non son quell'io che i fieri detti
 sciolse:
 Parlò l'affanno mio, parlò il dolore;
 Parlò la lingua sì, ma non già 'l core.

Nel *contrafactum* Maria Maddalena appare, dunque, una figura di santa decisamente appassionata ma sempre capace di riflettere e di ricondurre i propri sfoghi emotivi nell'ambito dell'umiltà cristiana.

L'ultima parte del componimento rispecchia le caratteristiche della letteratura sacra del XVII secolo, in quanto il redattore del testo ha trasformato le invocazioni di Arianna ai suoi genitori, ai suoi servi e ai suoi amici in patria in un'invocazione finale alle forze divine. Particolarmente evidenti risultano qui le locuzioni ricavate dal

lessico mistico, come l'invocazione di Cristo quale «sol divino» ed «eterna imago»:

O luna, o stelle, o sol, mio sol divino,
 Eterna imago in cui dolente ogn'hor miro,
 O Cielo, o fidi spirti, o fier' destino,
 Mirate oggi pietosi il mio martiro,
 Mirate di che duol m'ha fatto erede
 Il mio sole, mentre fugge e in Ciel s'asconde.
 Qui tacque più ch'al dir' al pianger' pronta.

A questo proposito risulta significativo il momento in cui dai richiami alla natura, colmi di misticismo, si passa agilmente alla preghiera a Cristo: attraverso l'aggiunta del pronome possessivo, l'invocazione agli astri conduce a un discorso rivolto direttamente a Cristo. Ciò avviene, però, in maniera così discreta da scivolare nuovamente senza soluzione di continuità nell'invocazione universale agli astri; solo la seconda volta con «il mio sole» si giunge a un chiaro riferimento a Cristo e alla sua Ascensione. L'invocazione alle stelle – in questo caso basata sugli «o» vocativi rivolti da Arianna ai suoi congiunti – pur essendo un *topos* comune della letteratura universale, e quindi non necessariamente da collegare alle correnti mistiche di quel tempo, potrebbe tuttavia richiamare, insieme alla successiva identificazione della natura con Cristo, la mistica della natura di Giovanni della Croce (1542-1591). La sua opera infatti fu stampata per la prima volta nel 1618, acquistando maggiore rinomanza proprio nel periodo in cui si presume sia stato scritto questo *contrafactum*.²²

Insieme alla locuzione latina *eterna imago*,²³ particolarmente in ri-

²² «Per Giovanni della Croce il cielo e la terra, i monti e le valli sono l'amante stesso. Egli gode degli elementi della natura perché è tutt'uno con Cristo» (*Wörterbuch der Mystik*, unter Mitarbeit zahlreicher Fachwissenschaftler hrsg. von Peter Dinzelbacher, Stuttgart, A. Kröner, 1989, p. 372). Invocazioni alla natura sono presenti, per esempio, nel *Cántico espiritual* (1577-78): «A las aves ligeras, / Leones, ciervos, gamos saltadores, / Montes, valles riberas, / Aguas, aires, ardores, / Y miedos de las noches veladoras», citato in *Johannes vom Kreuz: Geistlicher Gesang*, trad. dallo spagnolo a cura di P. Aloysius ab Immac. Darmstadt, Concepcion, 1987³ (Johannes vom Kreuz. Sämtliche Werke, 4), pp. 12-14. Ringrazio Dieter R. Bauer per il riferimento al mistico spagnolo.

²³ L'«imago» rappresenta, a partire da Bernardo di Chiaravalle, un concetto chiave della mistica. Uno dei passi più significativi della rappresentazione di Cristo come «imago Dei», in riferimento anche all'anima come specchio di questa «imago», si trova nel Sermone LXXX di Bernardo: «[...] Quid enim animae et Verbo? Multum per omnem modum. Primo quidem quod naturarum tanta cognatio est, ut hoc imago, illa ad imaginem sit. Deinde quod cognatio-

salto nel testo in italiano, questo riferimento, forse intenzionale, alla mistica della natura potrebbe svelare la corrente spirituale sottesa al *contrafactum*. Il revisore, pur lasciando quasi inalterata la struttura musicale del *Lamento d'Arianna*,²⁴ trasforma il lamento della principessa tebana in un lamento spirituale che ha come protagonista Maria Maddalena, una delle sante più importanti del XVII secolo, rivelando inoltre nei dettagli del testo le correnti della letteratura sacra tipiche di quel tempo.²⁵

4. IL 'LAMENTO DELLA MADDALENA, SOPRA QUEL D'ARIADNA CON NUOVA AGGIUNTA DI C.C.' (XVII secolo)

Nel caso del secondo *contrafactum* del *Lamento d'Arianna* giunto fino a noi, si tratta di un brano del tutto diverso che, pur essendo incentrato sulla stessa figura di santa del *contrafactum* precedentemente discusso, presenta caratteri propri derivati dalle aggiunte del non meglio identificato «C.C.» menzionato nel titolo. Anche qui viene

nem similitudo testetur. Nempe non ad imaginem tantum: et ad similitudinem facta est. In quo similis sit, quaeris? Audi de imagine prius. Verbum est veritas, est sapientia, est iustitia: et haec imago. Cuius? Iustitiae, sapientiae, veritatis. Est enim Imago haec iustitia de iustitia, sapientia de sapientia, veritas de veritate, quasi de lumine lumen, de Deo Deus. Harum rerum nihil est anima, quoniam non est imago. Est tamen earumdem capax, appetensque: et inde fortassis ad imaginem. [...] Oportet namque id, quod ad imaginem est, cum imagine convenire, et non in vacuum participare nomen imaginis, quemadmodum nec imago ipsa solo vel vacuo nomine vocitatur imago. Habes vero de eo qui imago est, quia cum in forma Dei esset, non rapinam arbitratu est esse se aequalem Deo. Ubi tibi utique eius et in forma Dei innuitur rectitudo, et in aequalitate maiestas, ut dum rectitudini rectitudo et magnitudo magnitudini comparatur, consonanter sibi altrinsecus respondere appareat quod ad imaginem est, et imaginem, sicut imago quoque nihilominus in utroque respondet illi cuius imago est. [...] Ab isto recto et magno Deo habet imago eius, ut et ipsa recta, et magna sit; habet anima, quae ad imaginem est», citato in BERNHARD VON CLAIRVAUX, *Sämtliche Werke lateinisch/deutsch*, 6 voll., hrsg. von Gerhard B. Winkler, Innsbruck, Tyrolia Verlag, 1995, IV, pp. 277-278. Ringrazio Dieter R. Bauer per avermi indicato il passo citato.

²⁴ Tranne poche variazioni ritmiche e lo spostamento di alcuni accidenti, la struttura musicale del lamento resta pressoché inalterata. Le discordanze sono dovute probabilmente a errori di distrazione oppure a imprecisioni nell'originale piuttosto che a cambiamenti intenzionali della sostanza musicale. Di una certa rilevanza risulta soltanto l'aspra dissonanza su «non son quell'io» (fa diesis invece di sol, contrapposto al sol maggiore del basso continuo) che potrebbe avere una funzione esplicativa del testo. D'altra parte, in un passaggio successivo, viene meno la dissonanza si-la maggiore proprio sul suggestivo termine «duob» dell'originale, laddove nel *contrafactum* compare un do diesis. Tali discordanze dall'originale non sono, quindi, da ricondurre a errori redazionali del testo.

²⁵ Sul misticismo della letteratura italiana del Seicento cfr. inoltre il dettagliato studio di SABRINA STROPPA, *Sic arescit. Letteratura mistica del Seicento italiano*, Firenze, Olschki, 1998.

palesemente rappresentata la scena dell'Ascensione, ma con riferimenti liturgici decisamente più esplicativi, come appare già nella prima 'aggiunta'. Questa consiste in un recitativo posto prima del lamento vero e proprio, ovvero del *contrafactum* dell'originale profano:

Già l'invitto Giesù dal alto monte
 A cui di folte olive
 Verdeggiante corona
 Orna la fronte spiegat'in aria
 Il suo corporeo velo d'Averno
 Vincitor ne gira al Cielo,
 Quando la mesta penitente hebrea,
 Ch'ebra di mortal duolo
 Vedea nel'altrui glorie i suoi tormenti,
 Così in un punto sciolse
 Con dolorosi accenti dall'egro cor
 Gl'affetti, agl'occhi il pianto
 E dalla lingua i detti:
 Lasciate mi morire ...

Anche dopo, nel seguito del lamento, il revisore fa riferimento altre due volte all'Ascensione di Cristo:

Forse mosso a pietà del gran condoglio
 (Benché leggiera nube t'appresti 'l carro
 Ed i destrieri i venti)
 Arresteresti il corso a suoi lamenti.
 Ma già con l'aure a gara,
 Tu te ne vai felice, et io qui piango;
 Il Cielo a te prepara
 Liete pompe superbe, ed io rimango ...
 Così de' miei tormenti
 Fora in parte scemato il grave incarco
 Havendo in me diviso al cor l'inferno,
 A gl'occhi il paradiso.
 Ahí, che ciò mi contende quella nube importuna,
 Che, fatta preda del mio gran tesoro,
 Qual contumace ladra
 Ratta se n' fugge per gl'aerei campi.

Il preciso riferimento all'Ascensione di Cristo dimostra senza alcun dubbio che questo *contrafactum* del lamento monteverdiano è

stato scritto proprio in occasione di quella festività. Vista la grande importanza che tale festa aveva nella Venezia di Monteverdi, si potrebbe ipotizzare anche in questo caso un'origine veneziana; a tal proposito restano valide, tuttavia, le riserve già espresse sopra.²⁶

Analogamente al *Lamento della Maddalena* già discusso, anche qui il revisore conserva il testo base dell'originale italiano, cambiando soltanto alcuni nomi o concetti che mal si conciliano con l'*habitus* sacro. La sua abilità si rivela particolarmente nella capacità di mantenere alcune locuzioni poetiche dell'originale, adattandole ai propri scopi: per esempio, l'«aure serene», con cui Teseo a cuor leggero abbandona Arianna, si tramuta in «con l'aure a gara», a raffigurare l'Ascensione di Cristo, mentre al posto della dea Atena subentra il «cielo» – da intendersi alla lettera – che rende i massimi onori a Cristo (cfr. sopra).

Considerando tutte le deviazioni dal testo originale, si riscontrano evidenti concordanze con il testo del precedente *Lamento della Maddalena*, lasciando supporre una concomitanza nella composizione dei due *contrafacta*.²⁷ Inoltre vi si trova lo stesso identico riferimento alla festa dell'Ascensione di Cristo che, come è dimostrato dall'iconografia, non è affatto comune nelle rappresentazioni della Maddalena.²⁸ Identica risulta ovviamente anche la sostituzione dei nomi principali: Teseo diventa Gesù, metricamente simile, Arianna viene sostituita dalla sofferente Maria Maddalena, il «vecchio parente» (il genitore di Arianna) diventa «Padre eterno/beato», mentre Atene, la patria di Teseo, si tramuta nella patria celeste di Cristo («cielo»). Evidenti risultano, infine, alcuni dettagli del testo che – nonostante le notevoli differenze – indicano una probabile concomitanza nella composizione dei due lamenti della Maddalena. In particolare si osservi il verso «Che lasciato ha per te le gemme e gli ori» identico in entrambi i *contrafacta* sacri, che gli autori hanno tratto a mo' di citazione dall'originale: nel lamento di Arianna di Ottavio Rinuccini il verso risuona «Che lasciato ha per te la patria e il regno», in riferimento alla vicenda di Arianna, mentre più avanti torna il riferimento

²⁶ *Ivi*, p. 9.

²⁷ Cfr. v. 15 «Questo mondo»; v. 26 «Cielo»; v. 29 «Padre»; v. 35 «senza di me»; v. 45 «d'afflitta Maddalena».

²⁸ Molto più frequenti sono le celebri scene bibliche che rappresentano Maria Maddalena ai piedi della Croce, vicino al sepolcro e nell'incontro con il Cristo risorto. Cfr. LCI, p. 533 sgg.

a «le gemme e gli ori» citato dallo sfogo di Arianna carico di rimproveri verso Teseo.²⁹ Da queste molteplici concordanze risulta, quindi, plausibile una interdipendenza fra i due testi. Tuttavia, poiché non è possibile datare con precisione i due brani, dovrà restare aperta la questione su quale testo sia servito da modello per l'altro.

Rispetto al *Lamento della Madalena* e anche al *Pianto della Madonna*, il *Lamento della Maddalena* appare un'opera decisamente più

Es. 1. *Lamento della Maddalena, sopra quel d'Ariadna con nuova aggiunta di C.C., Proemio, batt. 1-28*

²⁹ Qui a sua volta Rinuccini si riferisce a una fonte autorevole nella letteratura italiana, che è nuovamente in rapporto con Monteverdi: nella domanda di Arianna «Questi gli scettri sono, queste le gemme e gli ori?» in cui cita – forse inconsapevolmente – i versi petrarcheschi «U' sono or le ricchezze? U' son gli onori? / e le gemme e gli scettri e le corone, / e le mitre e i purpurei colori?» tratti dal *Trionfo della Morte* e già messi in musica da Monteverdi nel madrigale spirituale *O ciechi, ciechi*. Visto che Monteverdi pone questo madrigale in apertura della raccolta di musica religiosa *Selva morale e spirituale*, chiudendola con il *Pianto della Madonna*, tale domanda risuona, in certo modo, all'inizio e alla fine della celebre raccolta.

autonoma. Il proemio scenico e le aggiunte citate già nel titolo segnano il passaggio verso la forma della cantata, in cui il lamento monteverdiano assume la funzione dell'aria, pur conservando il suo carattere recitativo.³⁰

Oltre al proemio, di particolare rilevanza risultano le ulteriori aggiunte musicali nel corpo del *Lamento*, alla cui base vi sono senza dubbio delle motivazioni letterarie e anche di natura religiosa. Dal punto di vista musicale infatti non ci sarebbe alcun motivo di ampliare il *Lamento d'Arianna* monteverdiano, brano in sé compiuto e oltremodo apprezzato dai contemporanei.

La prima integrazione è costituita dall'inciso con il riferimento all'Ascensione di Cristo:

Es. 2a. CLAUDIO MONTEVERDI, *Lamento d'Arianna*

Es. 2b. *Lamento della Maddalena, sopra quel d'Ariadna con nuova aggiunta di C.C.*, batt. 89-99

³⁰ Sulla nascita della cantata attraverso l'ampliamento della canzonetta intorno a elementi del recitativo cfr. NORBERT DUBOWY, 'Una nuova foggia di componimenti': sulla formazione dei caratteri del testo nella cantata italiana, «I Quaderni della Civica Scuola di Musica», numero speciale dedicato a *La cantata da camera nel barocco italiano*, XIX-XX, 1990, pp. 9-18; 10 sgg.; e JOACHIM STEINHEUER, *Chamäleon und Salamander. Neue Wege der Textvertonung bei Tarquinio Merula*, Kassel, Bärenreiter, 1999, pp. 123-126; cfr. anche SILKE LEOPOLD, *Al modo d'Orfeo. Dichtung und Musik im italienischen Solorgesang des frühen 17. Jahrhunderts*, 2 voll., Laaber, Laaber Verlag, 1995 (Analecta Musicologica, 29/I e II), I, p. 267 sgg.

Il revisore completa i versi aggiuntivi con la ripetizione a mo' di sequenza di un disegno musicale caratterizzato dal salto di ottava re⁴-re³. A differenza dell'originale monteverdiano, tale ampio intervallo non ha la funzione di enfasi espressiva, ma deriva invece dalla ripetizione a sequenza del disegno ascendente di crome. Altrettanto evidente risulta il tentativo di smussare l'armonia che prepara la discesa verso la cadenza: il revisore del *Lamento* introduce esplicitamente un bequadro davanti al fa diesis mantenuto da Monteverdi, mitigando l'asprezza della successione di suoni fa diesis (voce) e si bemolle (basso continuo) attraverso il più innocuo intervallo fa naturale -si bemolle.

Lo stesso identico smussamento dell'armonia si presenta nell'aggiunta successiva. Qui il revisore inserisce un'enfatica ripetizione della parola «rimango» e dell'esclamazione «Ah! cor mio lasso», in cui viene raggiunto ancora una volta l'acuto re⁴:

Es. 3a. CLAUDIO MONTEVERDI, *Lamento d'Arianna*

Es. 3b. *Lamento della Maddalena, sopra quel d'Ariadna con nuova aggiunta di C.C.*, batt. 110-116

Ancora una volta compare un segno di bequadro ad annullare il fa diesis che Monteverdi mantiene nella linea del canto. Nel *contradictum*, dopo poco, viene raggiunto il si bemolle proprio nella linea vocale, attenuando in tal modo il contrasto di armonie; in questo caso non ha luogo alcuno smussamento, in quanto attraverso una serie di re con terze maggiori e minori il revisore inserisce, a mo' di segnale, una falsa relazione che attraverso la terza maggiore discendente verso fa simboleggia lo stato d'animo di rassegnazione di Maddalena abbandonata.

Anche nell'aggiunta successiva, che comprende solo poche sillabe e quindi altrettanti pochi suoni, ha luogo un'intensificazione dell'armonia. Per dare una collocazione alle sillabe in eccesso, il revisore cromatizza la linea del canto e amplia l'ambito sonoro del basso continuo fino al re:

Es. 4a. CLAUDIO MONTEVERDI, *Lamento d'Arianna*

Es. 4b. *Lamento della Maddalena, sopra quel d'Ariadna con nuova aggiunta di C.C.*, batt. 121-128

La successiva integrazione mostra come nell'ampliamento del testo e della sostanza musicale sia insito il pericolo di un indebolimento dell'intensità drammatica. Nell'originale monteverdiano la ripetizione insistente delle domande sul re, nota di recitazione piuttosto alta, conduce al culmine musicale – superamento dell'ambito fino alla nota mi⁴, aspre dissonanze dovute al passaggio alla nona e alla falsa relazione do diesis-do – per poi abbassarsi gradualmente di oltre un'ottava verso il registro grave. L'ampliamento del testo attraverso l'efficace iperbole «nell'immenso Ocean de' pianti miei» costringe il revisore a interrompere questa serrata linea melodica descendente. Ciò toglie al cedimento che segue l'estenuante sfogo emotivo di Maddalena il suo più profondo effetto di rassegnazione, sottraendo efficacia a uno dei momenti musicalmente più intensi del *Lamento*:

C gl'o-ri? La - sciami in abban-do-no a fe-ra che mi stra - zi e mi divo - ri?

B.c.

Es. 5a. CLAUDIO MONTEVERDI, *Lamento d'Arianna*

C Quest' è l'ot-ti-ma par - te che s'eles - se Ma - ri - a? Questi i di - let - ti so - no? Onde l'al - ma si

B.c.

C be - i? Ch'io re - sti in abbandono, ra venti di so - spi - ri, e scogli di mar - ti - ri nell' immenso Ocean de' pianti mi - ei.

B.c.

Es. 5b. *Lamento della Maddalena, sopra quel d'Ariadna con nuova aggiunta di C.C.*, batt. 139-153

L'aggiunta più sostanziosa si trova nel passo «Ahí, que pur non respondí»; infatti, proprio nella prospettiva della rielaborazione in veste sacra, lo sfogo emotivo della protagonista che giunge a maledire il suo amante risulta uno dei luoghi più interessanti dell'intero lamento. Sfortunatamente nel *Lamento della Maddalena* manca proprio il passo decisivo della maledizione: dopo l'ampia integrazione, nel manoscritto si trova una striscia di carta incollata che però risulta strappata proprio dopo le parole iniziali. A questa lacuna segue il momento della contrizione della protagonista che torna in sé («que vaneggio»), rinnegando pentita lo sfogo emotivo. Da questo momento in poi la musica segue esattamente l'originale; risulta interessante, dal punto di vista teologico, la sola variante presente nel testo, in cui l'espressione «i ferí detti» di Arianna che offende gravemente il suo amante viene commutata nell'offesa ben più grave contro la volontà di Dio («non son quell'io che al tuo voler m'opposí»).

A ben vedere, il testo e soprattutto l'elaborazione musicale dell'ampia interpolazione lasciano supporre che questo secondo *contrafactum* sia notevolmente più tardo rispetto all'originale di Monteverdi (1608). A differenza dei soliti passaggi basati sull'originale monteverdiano, qui si accumulano una serie di note ripetute. Secondo la

prassi vigente nel recitativo operistico del tardo Seicento, i versi aggiunti vengono 'liquidati' piuttosto velocemente;³¹ l'intensità della musica originale cede a una recitazione mossa e spezzata che spesso indugia in maniera evidente sulle note fondamentali di la e re:

Es. 6. *Lamento della Maddalena, sopra quel d'Ariadna con nuova aggiunta di C.C., interpolazione, batt. 175-210*

³¹ Se in questo *contrafactum* il rapido «parlando» e l'appiattimento dell'armonia possono essere considerate delle caratteristiche tipiche di un'epoca più recente, esse tuttavia non spiegano la caduta qualitativa rispetto all'originale di Monteverdi; per esempio il ritmo della lingua dell'adattamento rivela in più luoghi l'inettitudine del revisore. Barbarismi quali l'allungamento della prima sillaba di «homai» nella frase «volgiti homai» o la nota lunga su «so-» nella frase «venti di sospiri» rivelano una sorprendente insensibilità verso la prosodia della lingua italiana.

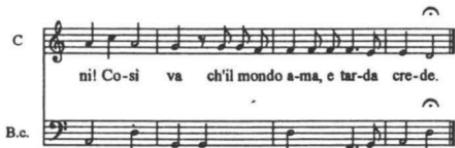
Con la concitata invocazione alle forze celesti («O nembi, o turbi [...]») si torna in maniera molto brusca al testo originale. Lo stile recitativo dell'interpolazione infatti si distingue nettamente dal denso linguaggio musicale dell'originale.

Come già nel momento della lucida contrizione della protagonista che segue immediatamente il suo sfogo emotivo, anche nell'ultima parte il revisore non ha apportato quasi nessun cambiamento alla musica dell'originale. Dal punto di vista del contenuto, questa parte si sofferma introspettivamente sul senso di pentimento e sulla maggiore consapevolezza acquisita dalla protagonista, in perfetto accordo con l'effetto didascalico cui mira l'autore: Maddalena rigetta le gioie terrene che le hanno causato soltanto sofferenza. «Il mio amor» ha qui una connotazione negativa, riferendosi non all'amore per Cristo – l'unico ammissibile – ma alle tresche passate della peccatrice. In tal modo anche la morale finale viene adattata in senso sacro: non è l'eccesso di amore e di fede a risultare fatale quanto piuttosto l'amore per il mondo e il pentimento troppo tardivo.

Dal punto di vista musicale, in questa sezione si può notare un ulteriore appiattimento dell'armonia. Mentre l'Arianna di Monteverdi alla fine declama soltanto sul sol – suono pedale di per sé statico e già, per così dire, rassegnato – per poi raggiungere, attraverso il la, il suono finale re, il revisore smussa le dissonanze createsi fra la linea vocale e il basso continuo. Qui il basso continuo procede insieme alla voce, sostenendo il recitativo vocale con accordi consonanti che producono un comune carattere di cadenza, annullando lo stato d'animo rassegnato e l'asprezza ricca di dissonanze del recitativo profano originale in una conclusione decisamente più blanda (cfr. anche esempio 7b, p. 25):

Es. 7a. CLAUDIO MONTEVERDI, *Lamento d'Arianna*

Come già accennato sopra, questo *contrafactum* sembra essere un lavoro decisamente più recente, in cui la figura della protagonista è plasmata sulla base di decenni di tradizione operistica. Nelle parole



Es. 7b. *Lamento della Maddalena, sopra quel d'Ariadna con nuova aggiunta di C.C.*, batt. 261-264

e negli affetti espressi sia dal testo sia dalla musica, Maria Maddalena appare una donna appassionata che non teme di rivolgere al suo amante scomparso dei rimproveri che risultano oltremodo dubbi dal punto di vista teologico. Così ella insiste con grande sicurezza sull'amore che Cristo le deve in risposta all'amore che lei prova per lui, citando addirittura con sarcasmo le parole di Cristo (Luca 10,42, cor-sivi), che le sembrano ora cariche di derisione:

Dove, dove è il tuo Amore
Che all'Amor mio si deve!
Così nell'alta sede
Senza di me ne sedi?
Quest'è l'ottima parte,
Che s'ellesse Maria?
Questi i diletti sono
Onde l'alma si bei?
Ch'io resti in abbandono
Tra venti di sospiri, e scogli di martiri,
nell'immenso Ocean de' pianti miei?

Come già accennato, l'ultimo verso rappresenta un ampliamento del testo e della musica dell'originale, laddove la passione espressa in maniera iperbolica è tipica della Maria Maddalena del Seicento. Anche l'interpolazione ricca di contrapposizioni («avendo in me diviso al cor l'inferno, a gl'occhi il paradiso») e di espressioni figurate («quella nube importuna, che, fatta preda del mio gran tesoro, qual contumace ladra») testimonia la predilezione per gli affetti smisurati tipica del tempo. La Maria Maddalena di questo *contrafactum* non è in nulla inferiore alla figura dell'appassionata principessa tebana dell'originale, risultando nella personalità e nel linguaggio musicale del tutto plausibile come eroina su un palcoscenico d'opera del pieno Seicento.

5. CONCLUSIONE

I tre *contrafacta* del *Lamento d'Arianna* di Claudio Monteverdi giunti fino a noi mostrano chiaramente tre differenti procedimenti di spiritualizzazione di un brano musicale profano. Il *contrafactum* latino, il *Pianto della Madonna*, è quello che resta più fedele sia nel testo che nella musica all'originale. Il cambiamento della figura della protagonista e del contesto generale provocano, tuttavia, una decisa trasformazione nella tipologia di affetti, da esprimersi adeguatamente nell'interpretazione.³² Il fatto che Monteverdi abbia accolto questo *contrafactum* a conclusione della raccolta di musica da chiesa *Selva morale e spirituale*, autorizzandone in qualche modo la diffusione, fa presupporre che egli apprezzasse tale raffinato procedimento di spiritualizzazione del proprio *Lamento d'Arianna*, probabilmente curandone egli stesso la rielaborazione. La notevole sensibilità nel trattamento della tematica sacra si rivela, significativamente, nell'omissione dell'ultima parte dell'originale. Se il revisore avesse perseguito anche qui il principio di fedeltà all'originale, il *contrafactum* si sarebbe concluso con il desiderio di Maria che l'opera di salvezza di Cristo non si fosse compiuta. L'autore del testo sacro, invece di rielaborare il testo per ovviare a una soluzione inconcepibile dal punto di vista teologico, ha preferito concludere con l'intensa espressione carica di affetto materno «pascere, fili mi, matris Amore».

Nel caso del secondo *contrafactum* si tratta di un procedimento più semplice. Sostituendo Arianna con Maria Maddalena in veste di testimone dell'Ascensione di Cristo, ancora una volta la situazione muta notevolmente, mentre il testo resta per lo più invariato. Nell'ultima parte sono alquanto evidenti le tracce di un patrimonio ideologico mistico che permettono di collocare il testo nell'ambito della poesia spirituale del Seicento.

Il terzo *contrafactum* si rivela il più interessante sia nella parte musicale sia nel testo, in quanto il lamento monteverdiano, di per sé forma autonoma, viene trasformato in una sorta di aria con recitativo e ampliato all'interno con nuove sezioni di recitativo. Significativamente si tratta anche qui della stessa situazione, con Maria Maddale-

³² Cfr. L. M. KOLDAU, *Contraveleno spirituale* cit., par. 3.c «Der musikalische Satz und die Interpretation».

na inconsolabile di fronte alla Ascensione al cielo di Cristo; inoltre, numerose concordanze intertestuali sembrano dimostrare un certo collegamento fra i due *contrafacta*. La forma di recitativo e aria, le espressioni linguistiche ricche di affetti e le aggiunte musicali lasciano intendere che questo secondo *contrafactum* sia nato in un periodo in cui l'opera musicale era già ben affermata. Analogamente alle fonti agiografiche dell'epoca, Maria Maddalena appare qui nelle vesti di peccatrice pentita; tuttavia, nella sua invocazione a Cristo ella rivela una sicurezza e una passione tipiche delle eroine delle opere del pieno Seicento. Mentre la madre di Dio del *Pianto della Madonna* e la Maddalena del primo *contrafactum* in italiano si assoggettano umilmente al principio del «Non sit quid volo sed fiat quod tibi placet», nella figura della Maddalena del *contrafactum* ampliato prevale il carattere di una donna appassionata che non si accontenta di semplici promesse e che, come ella stessa alla fine riconosce piena di rimorso, ha amato fin troppo il mondo.

Dall'analisi sia del testo sia della musica dei tre *contrafacta* è possibile riconoscere, dunque, come attraverso il processo di spiritualizzazione di un recitativo profano e con cambiamenti minimi nel testo e nella musica, si creino, nell'ambito della nuova opera sacra, caratteri estremamente diversi e di notevole spessore.

LINDA MARIA KOLDAU

(*Traduzione dal tedesco di Anna Ficarella*)

APPENDICE

IL LAMENTO D'ARIANNA E I SUOI CONTRAFACTA *

Lamento d'Arianna (1608)

Lasciate mi morire,
Lasciate mi morire;
E che volete voi che mi conforte
In così dura sorte,
In così gran martire?
Lasciatemi morire.
Lasciatemi morire.
O Teseo, o Teseo mio,
Sì che mio ti vo' dir, che mio pur sei,
Benchè t'involi, ahi crudo! a gli occhi miei.
Volgiti, Teseo mio,
Volgiti, Teseo, oh Dio!
Volgiti indietro a rimirar colei
Che lasciato ha per te la patria e il regno,
E in queste arene ancora,
Cibo di fere dispietate e crude,
Lascerà l'ossa ignude.
O Teseo, o Teseo mio,
Se tu sapessi, oh Dio!
Se tu sapessi, oimè! come s'affanna
La povera Arianna,

Pianto della Madonna (pubbl. 1641)

Iam moriar, mi Fili,
Iam moriar, mi Fili.
Quis nam poterit mater consolari
In hoc fero dolore
In hoc tam duro tormento?
Iam moriar, mi Fili
Iam moriar mi Fili.
Mi Jesu, o Jesu mi spose,
Mi dilecte mi, mea spes, mea vita.
Me deseris, heu vulnus cordis mei.

Respice Jesu mi,
Respice Jesu precor,
Respice matrem, matrem respice tuam
Quae gemendo pro te pallida languet

Atque in morte funesto
In hac tam dura et tam immani cruce
Tecum petit affigi.
Mi Jesu, o Jesu mi
O potens homo, o Deus,
Cuius pectoris, heu, tanti doloris
Quo torquetur Maria.

* Nei contrafacta in italiano sono state sottolineate tutte le varianti rispetto al testo originale; nel *Lamento della Maddalena, sopra quel d'Ariadna con nuova aggiunta di C.C.* le aggiunte appaiono in grassetto.

Forse, forse pentito
Rivolgeresti ancor la prora al lito.

Ma con l'aure serene
Tu te ne vai felice, et io qui piango;
A te prepara Atene
Liete pompe superbe, et io rimango
Cibo di fere in solitarie arene;
Te l'uno e l'altro tuo vecchio parente
Stringerà lieto, et io
Più non vedrovvi, o madre, o padre mio.
Dove, dove è la fede
Che tanto mi giuravi?
Così ne l'alta sede
Tu mi ripon de gli avi?
Son queste le corone,
Onde m'adorni il crine?
Questi gli scettri sono,
Queste le gemme e gli ori:
Lasciarmi in abbandono
A fera che mi strazi e mi divori?
Ah Teseo, ah Teseo mio,
Lascierai tu morire,
In van piangendo, in van gridando
aita,
La misera Arianna,
Che a te fidossi e ti dié gloria e vita?
Ahi, che non pur risponde!
[Ahi, che più d'aspe è sordo a' miei
lamenti!] O nembi, o turbi, o venti,
Sommergetelo voi dentr' a quell'on-
de!
Correte, orche e balene,
E de le membra immonde
Empiete le voragini profonde.
Che parlo, ahi! che vaneggio?
Misera, ohimè! che chieggio?
O Teseo, o Teseo mio,
Non son, non son quell'io,

Miserere gementis
Tecumque extincta sit quae per te
vixit.
Sed promptus ex hac vita
Discendis, o mi Fili, et ego hic ploro,
Tu confringes infernum
Hoste victo superbo et ego relinquo
Preda doloris solitaria et mesta.
Te Pater alme, teque fons amoris
Suscipiant laeti, et ego
Te non videbo, o Pater, o mi sposte.
Haec sunt, haec sunt promissa
Archangeli Gabrielis,
Haec illa excelsa sedes
Antiqui patris David?
Sunt haec regalia seprata
Quae tibi cingant crines?
Haec ne sunt aurea sceptra
Et fine, fine regnum
Affigi duro ligno
Et clavis laniari atque corona?
Ah Jesu, ah Jesu mi
En mihi dulce mori.
Ecce plorando, ecce clamando rogat
Te misera Maria
Nam tecum mori est illi gloria et vita.
Hei, Fili, non respondes,
Heu, surdus es ad flectus atque que-
relas!
O mors, o culpa, o inferne
Esse sponsus meus mersus in undis
Velox, o terrae centrum
Aperite profundum,
Et cum dilecto meo me quoque ab-
sconde!
Quid loquor? Aut quid spero misera?
Heu, iam quid quero?
O Jesu, o Jesu mi
Non sit, non sit quid volo

Non son quell'io che i feri detti
sciolse:
Parlò l'affanno mio, parlò il dolore;
Parlò la lingua sì, ma non già 'l core.
Misera! ancor do loco
A la tradita speme, e non si spegne
Fra tanto scherno ancor, d'amore il
foco?
Spegni tu, Morte, omai le fiamme in-
degne.
O madre, o padre, o de l'antico regno
Superbi alberghi, ov'ebbi d'or la cu-
na,
O servi, o fidi amici (ahi fato inde-
gno!)
Mirate, ove m'ha scorto empia fortu-
na!
Mirate di che duol m'han fatto erede
L'amor mio, la mia fede, e l'altrui in-
ganno.
Così va chi tropp'ama e troppo crede.

Sed fiat quod tibi placet.
Vivat mestum cor meum, pleno do-
lore;
Pascere, fili mi, matris Amore.

Lamento della Madalena (Bologna,
Civico Museo Bibliografico, Q.43,
fol. 80r-84v)

*Lamento della Maddalena, sopra quel
d'Ariadna con nuova aggiunta di C.C.
(Bologna, Biblioteca Universitaria,
646.VI, fol. 42v-47r)*

Già l'invitto Giesù dal alto monte
A cui di folte olive
Verdeggianti corona
Orna la fronte spiegat'in aria
Il suo corporeo velo d'Averno
Vincitor ne gira al Cielo,
Quando la mesta penitente hebrea,
Ch'ebra di mortal duolo
Vedea nel'altrui glorie i suoi tormenti,
Così in un punto sciolse
Con dolorosi accenti dall'egro cor
Gl'affetti agl'occhi il pianto
E dalla lingua i detti:

Lasciate mi morire,
Lasciate mi morire;
E che volete voi che mi conforte
In così dura sorte,
In così gran martire?
Lasciatemi morire.
Lasciatemi morire.
O Vita, o Gesù mio,
Sì che mio ti vuo' dir, che mio pur
sei,
Benchè t'involi, oimè! dagli occhi
miei.
Volgiti, o Gesù mio,
Volgiti, indietro, o Dio,
Volgiti indietro a rimirar colei
Che lasciato ha per te le gemme e gli
ori,
E in questo mondo ancora,
Preda di doglie dispietate e crude,
Lascerà l'ossa ignude.
O Dio, o Gesù mio,
Se tu vedessi, o Dio!
Se tu vedessi, ohimè! qual aspra pena
Sostiene hor Maddalena,

Lasciate mi morire,
Lasciate mi morire;
E chi volete voi che mi conforte
In così dura sorte,
In così gran martire?
Lasciatemi morire.
Lasciatemi morire.
O Giesu, o Giesu mio,
Sì che mio ti vo' dir, che mio pur sei,

Benchè t'involi, ahi me, dagli occhi
miei.
Volgiti, o Giesu, ah Dio,
Volgiti, o Giesu, ah Dio,
Volgiti homai a rimirar colei
Che lasciato ha per te le gemme e gli
ori,
E in questo mondo ancora,
Cibo di fere dispietate e crude,
Lascierà l'ossa ignude.
O Giesu, o Giesu mio,
Se ti potessi, ahimè!
Se ti potessi, ahimè! ridir la pena
Che soffre entro al suo petto

Forse, forse veloci
Rivolgeresti i passi a queste voci.

Ma tra nubi sereni
Tu te ne vai felice, et io qui piango;
Dal Cielo a te ne viene
Schiera lieta e superba, et io rimango
Preda di pene in solitarie arene;

Te nell'amato sen Padre beato
Stringerà lieto, et io
Più non vedròtti, o Luce, o Gesù
mio.
Dunque, dunque i bei lampi,
Mio sol, tra' nubi ascondi,
Così gli eterni campi
Senza di me sol varchi?
Son queste le Corone,
Onde m'adorni il Crine?
Queste le pompe sono,
Che sperai da tuoi lumi?
Lasciarmi in abbandono
A doglia che mi strugga e mi consu-
mi?

Ah speme, ah Giesù mio,
Lascierai tu morire,
In van piangendo, in van gridando
aita,
L'afflitta Madalena
Ch'a te fidossi, a cui se' gloria e vita?
Ahi, che non pur' rispondi!
Ahi, che più d'Aspi sord'a' miei la-
menti!

L'afflitta Maddalena,
Forse mosso a pietà del gran condo-
glio
(benché leggiera nube t'appresti 'l
carro
Ed i destrieri i venti)
Arresteresti il corso a suoi lamenti.
Ma già con l'aure a gara,
Tu te ne vai felice, et io qui piango;
Il Cielo a te prepara
Liete pompe superbe, ed io rimango
Rimango, ahi cor mio lasso,
Spettatrice d'un freddo, e duro sasso.
Te nel suo amato sen l'eterno Padre
Stringerà lieto, ed il
Mio seno accoglie lagrime fuori,
E dentro acerbe doglie.
Dove, dove è il tuo Amore
Che all'Amor mio si deve!
Così nell'alta sede
Senza di me ne sedi?
Quest'è l'ottima parte,
Che s'ellesse Maria?
Questi i diletti sono
Onde l'alma si bei?
Ch'io resti in abbandono
Tra venti di sospiri, e scogli di marti-
ri,
Nell'immenso Ocean de' pianti miei?
Ah Giesù, ah Giesù mio,
Lascierai tu morire,
Per te piangendo, de te chiedendo
aita,
L'afflitta Maddalena,
Cui tu più caro sei, che la sua vita.
Ahi, che pur non rispondi!
Ahi, che più del mio cor de gl'occhi
miei
Non curi il duol,
Non t'ammollisce il pianto,
Potessi almen nel tuo divino aspetto,
Fuggitivo Amor mio,

Fissar lo sguardo e serenar le luci,
 Che se patisce il Core per la tua di-
 partenza
 De' dannati le pene, de' beati le gioie
 Per la tua dolce vista goderebbero
 gl'occhi.
 Così de' miei tormenti
 Fora in parte scemato il grave incar-
 co
 Havendo in me diviso al cor l'infer-
 no,
 A gl'occhi il paradiso.
 Ahi, che ciò mi contende quella nu-
 be importuna,
 Che, fatta preda del mio gran tesoro,
 Qual contumace ladra
 Ratta se n' fugge per gl'aerei campi.

O Nembi, o Turbi, o Venti,
Riportatelo voi da queste sponde,
Correte, furie, correte

E quel che mi s'asconde,
Rapite tra voragini profonde.
 Che parlo, ahi! che vaneggio?
 Misera, ohimè! che chieggio?
O Vita, o Giesù mio,
 Non son, non son quell'io,
 Non son quell'io che i fieri detti
 sciolsel:

Parlò l'affanno mio, parlò il dolore;
 Parlò la lingua sì, ma non già 'l core.

Misera! ancor do loco
 A fuggitiva speme? E non ha' spento
In tanti pianti ancor Amor il foco?
Spegni tu, Morte, homai l'aspro tor-
mento.

O luna, o stelle, o sol, mio sol divino,
Eterna imago in cui dolente ogn'hor
miro,

O nembi, o turbi, o lampi,
Dispergetelo ...
[qui manca una parte aggiunta nel
manoscritto]

...
 ...
 ... Ahi! che vaneggio?
 Misera, ohimè! che veggio?
O Giesù, o Giesù mio,
 Non son, non son quell'io,
 Non son quell'io che al tuo voler
 m'opposi,
 Parlò l'affanno mio, parlò il dolore;
 Parlò la lingua sì, ma non già 'l core.

Misera! e pur la Morte
 Pasci di nuova speme, e non si sde-
 gna

Viver fra tanti affanni il cor dolente.
 Spegni tu, Morte, omai giorni si rei.

O Lussi, o Pompe, o de' miei antichi
falli
 Lascivi arredi, ond'arse il cor im-
mondo,

O Cielo, o fidi spirti, o fier' destino,

Mirate oggi pietosi il mio martiro,
Mirate di che duol m'ha fatto erede
Il mio sole, mentre fugge e in Ciel
s'asconde.

Qui tacque più ch'al dir' al pianger'
pronta.

O servi, o Ciechi amanti, ahi Vita indegna,

Mirate, ove m'ha scorto empia follia!
Mirate di che duol m'ha fatto erede
Il mio amor, le mie colpe, e i vostri
inganni.

Così va ch'il mondo ama, e tarda
crede.

ABSTRACT. Claudio Monteverdi's «Lamento d'Arianna» was not only sung and imitated widely by 17th-century musicians and composers, but it served also as model for sacred contrafacta. In the article, three contrafacta are discussed, two of which have not been known yet. While the Latin contrafactum «Pianto della Madonna» was created under the auspices of Monteverdi himself (he included the piece in his church music collection «Selva morale e spirituale» of 1641), the two «Lamenti della Maddalena» are anonymous, Italian contrafacta, in which the saint and sinner Magdalen substitutes the Theban princess Arianna. The article discusses the decisive changes of meaning that are caused by the sacred substitutions and shows that at least the second, considerably expanded «Lamento della Maddalena» gives evidence of a later, more operatic recitative style.