



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI
E AMBIENTALI

Corso di dottorato in
Scienze del patrimonio letterario, artistico e ambientale
XIX ciclo

Early Music nel Novecento italiano

Dissertazione dottorale di
CECILIA MALATESTA

Tutor:

Chiar.mo Prof. DAVIDE DAOLMI

Coordinatore del dottorato:

Chiar.mo Prof. ALBERTO CADIOLI

Anno Accademico
2015-2016

Indice

Introduzione	3
--------------	---

Parte I.

1. Presenza della musica medioevale nella cultura musicale del secondo dopoguerra	13
1.1 L'attività concertistica: niente prima di Vivaldi	13
1.2 Pro Musica Antiqua in Italia	16
1.2.1 Il giudizio della critica	16
1.2.2 Tra <i>Gebrauchsmusik</i> e didattica	19
1.3 La critica discografica: il caso di «Disclub»	23
1.4 Le antologie discografiche italiane	26
2. Lauda e dramma liturgico: precursori o alternative al melodramma?	32
2.1 Monodia cortese: un repertorio presto abbandonato	32
2.2 Lauda e dramma liturgico	36
2.2.1 Teatro religioso negli anni Trenta	37
2.2.1.1 La <i>Passione</i> di Fernando Liuzzi	39
2.2.1.2 Dramma liturgico: il primato italiano di un genere	44
2.2.2 Lo <i>Sponsus</i> di Rolf Rapp e Nives Poli: straniamento e simbolismo	46
2.2.3 Invece, all'estero: dramma liturgico come folk music	48
3. Milano nel secondo dopoguerra: l'appropriazione politica della devozione popolare	51
3.1 Il dramma liturgico nelle esecuzioni della Polifonica Ambrosiana	51
3.2 Coralità e ricostruzione morale	53
3.3 <i>Tornate a Cristo, con paura</i> (1961): la polemica della critica militante	55
3.4 Lauda come canzone? Una proposta per la riforma conciliare	58
3.5 Coralità amatoriale: il suono della nuova comunità cattolica	63

Parte II.

1. Early Music e Sessantotto	69
1.1 Early Music e Sessantotto nell'esperienza internazionale	70
1.2 Il contesto italiano	72
1.3 Un movimento giovanile	74
1.3.1 Filologia vs <i>Mainstream</i> : uno scontro generazionale	77
1.4 Suono antico, interpretazione HiFi	79
1.5 Il ruolo della discografia	82
2. Un'educazione musicale alternativa	85
2.1 I corsi di musica antica in Italia	85
2.2 «Morti tutti i Conservatori, è nata la Società del Flauto Dolce»	86
2.3 Educazione musicale e socialità nel Sessantotto	89
3. Attività della Early Music italiana	98
3.1 «Cantare come un cromorno»: estetica di un suono sporco	98
3.2 Produzione discografica. Prove di collaborazione con la musicologia	100
3.3 Strumenti antichi come autorappresentazione	105
3.3.1 L'autoproduzione, una via necessaria	111
3.4 Gruppo Musica Insieme: Medioevo, musica contemporanea e free-jazz	114
4. Musica antica nel Partito Comunista	118
4.1 La politica culturale del Partito Comunista Italiano	118
4.2 Musica antica a Centocelle. Il ruolo dei circoli ARCI	121
4.3 Estate Romana 1977-'78	125
5. Medioevo, folk revival, tradizione orale	131
5.1 La negazione dell'alterità. Folk e Medioevo in chiave pop	131
5.2 Medioevo e musica celtica	136
5.3 Medioevo e folk revival	140
5.3.1 Roberto Leydi e la Nuova Compagnia dei Rozzi	143
5.4 Medioevo e tradizione orale	152
Conclusioni	159
Bibliografia	162

Introduzione

Questo lavoro è una prima ricognizione di quello che è stato il movimento di Early Music in Italia tra il secondo dopoguerra e la fine degli anni Settanta, limitatamente al repertorio medioevale. La presenza di una vasta letteratura anglo-americana sulla Early Music internazionale ha scaturito la curiosità di capire se quello che sembrava un fenomeno appartenente alle culture musicali di Stati Uniti, Inghilterra, Belgio, Olanda, Germania, Austria e, tutt'al più, Francia, avesse un corrispettivo in area italiana.

I punti di partenza si sono rivelati da subito scarsi, poiché la bibliografia straniera non fa menzione dell'esperienza di Early Music nel nostro paese e perché la musicologia italiana non ha preso in considerazione un fenomeno il quale – seppur quantitativamente meno rilevante rispetto alle coeve esperienze internazionali – è in ogni caso stato parte della cultura, non solo musicale, del Novecento italiano.

Le relazioni tenute in occasione della tavola rotonda *Il futuro della musica medioevale* organizzata dal Saggiatore musicale nel novembre 2005 tracciano un'idea molto chiara dell'approccio della musicologia italiana nei confronti dell'ampio campo di studi che interessa la musica del Medioevo.¹ Non è un caso che, tra interventi inerenti la musicologia storica, analisi dei repertori e reperimento delle fonti, il tema della prassi esecutiva come tendenza della recente storiografia musicale sia avanzata esclusivamente dagli ospiti Iain Fenlon (Cambridge) e Oliver Huck (Amburgo). Ciononostante, come dichiarato da Cesarino Ruini in apertura all'incontro, appare chiaro che il successo commerciale della musica medioevale in Italia – si fa qui riferimento ai dischi distribuiti dalla casa discografica Ducale con mottetti di Guillaume de Machaut e *organa* di Perotino – apra alla musicologia la possibilità e la necessità di un ampio dialogo con altre discipline.

Secondo Fenlon, il coinvolgimento della musicologia di area anglofona nel dibattito sulla prassi esecutiva storica della musica pre-classica che ha preso avvio tra la fine degli anni Sessanta e il decennio successivo ha avuto come primo tra gli effetti quello di non considerare più la musica del Medioevo come un campo d'indagine scientifica separato, ma come

¹ Alla tavola rotonda partecipavano Cesarino Ruini, Daniele Sabaino, Maria Caraci Vela, Iain Fenlon, Stefano Carrai, Claudio Leonardi, Oliver Huck, Andrea Lanza. Gli atti sono pubblicati in RUINI-SABAINO 2006.

parte di una più vasta area cronologica e metodologica che affronta l'esecuzione della musica del passato *tout court*. Il fatto che i principi della *Historically Informed Performance* (HIP) siano, mano a mano, stati applicati anche al repertorio classico, romantico e novecentesco, ha messo in discussione quale fosse il vero oggetto del movimento Early Music.²

Il minimo comun denominatore ad esperienze cronologicamente così varie viene allora rintracciato dal musicologo Laurence Dreyfus nella chimerica tensione verso un'autenticità performativa che mira a porre il testo e la volontà dell'autore come primo scopo dell'atto interpretativo. Con un'evidente contraddizione in termini, è proprio nei caratteri dello storicismo dal quale ha preso forma che il movimento di Early Music fallisce la propria missione. Considerato, in parte a torto, come il più feroce detrattore della Early Music, il musicologo Richard Taruskin ha avuto intuizioni determinanti nello spostare l'asse del problema dal rapporto tra interpretazione e passato al legame con la contemporaneità e nel valutare il movimento di Early Music realmente autentico nella misura in cui questo ha espresso la sensibilità musicale del momento storico in cui si è sviluppato.³ La frase di Dreyfus, risalente al 1983 e fin troppo citata, riassume i termini della questione asserendo che «è più utile definire il movimento di Early Music come un insieme di pratiche sociali del tardo Novecento anziché restringerlo alle opere che prende in considerazione. Per essere chiari: Early Music si riferisce dapprima alle persone e solo secondariamente alle cose».⁴ Sensibile all'imprescindibile componente performativa del concetto di musica, Nicholas Cook rintraccia il più grande merito del dibattito sulla prassi esecutiva – in particolar modo quanto questo ha allargato il suo campo d'azione anche al repertorio più recente – nell'atto di ricollocare la centralità della *performance* rispetto al testo.⁵

In che modo la letteratura ha accolto gli stimoli, già dunque proposti negli anni Ottanta, a considerare il movimento di Early Music come una tradizione viva e contemporanea ed espressione della nostra cultura? Il lungo dibattito che ha interessato la questione della ricerca dell'autenticità ha trovato spazio tanto nella musicologia quanto nelle fila degli interpreti, in un'arena che non di rado è stata oggetto di forti scontri. Anche il più recente

² Emblematico il caso della New Queen's Hall Orchestra, che ha eseguito le sinfonie di Elgar con una formazione ri-creazione dell'orchestra prebellica con la quale Elgar stesso le aveva incise, cfr. KELLY 2011. Per una panoramica del dibattito sull'autenticità, v. NATTIEZ 2002 e SHERMAN 2002.

³ Taruskin ha espresso le sue convinzioni in una serie di saggi sull'interpretazione e l'autenticità raccolti in TARUSKIN 1995.

⁴ DREYFUS 1983, p. 298.

⁵ COOK 2005.

volume di John Butt, *Playing with History* (2002) prende le mosse da quella *querelle* per analizzare l'impatto del movimento Early Music sulla pratica musicale contemporanea, stabilendone i contatti con le evidenze culturali del postmodernismo.

Quello che è mancato in buona parte a questo campo di studi sino ai tempi più recenti è la presenza 'materiale' del fenomeno: la considerazione di incisioni discografiche, edizioni, facsimili, seminari, concerti, la stampa musicale più o meno specializzata, il ruolo delle accademie e dei conservatori: tutto ciò che fa parte, secondo la teorica dei *revival* musicali Tamara Livingstone, di quei meccanismi di marketing ai fini della legittimazione del proprio operato.⁶

Nel 1988, nel suo volume *Early Music Revival*, Harry Haskell dedica al fenomeno una larga prospettiva storica che prende le mosse dall'esecuzione della *Passione secondo Matteo* eseguita da Mendelssohn nel 1829 per giungere all'incisione delle sinfonie mozartiane da parte dell'Academy of Ancient Music secondo la prassi storicamente informata (1980).⁷ Una così ampia prospettiva diacronica non permette una storia culturale del movimento di Early Music. Concentrandosi più sulle singole figure attrici del movimento che sulle istituzioni e sulle interazioni con la società, il contributo, oltre a sfiorare il rischio di fornire una fuorviante lettura evolucionistica, manca il centro di una necessaria lettura critica del fenomeno. All'opposto, il volume di Nick Wilson, nonché l'ultima delle monografie dedicate all'argomento, affronta le vicissitudini del fenomeno inglese dal 1960 e la sua componente di alterità rispetto al *mainstream* della musica classica attraverso la lente dell'industria discografica, della distribuzione e dell'utilizzo dei mass-media.⁸

I filtri messi in campo da Wilson sono gli stessi che definiscono quella magmatica pluralità di generi musicali che rientrano sotto l'etichetta di *popular music*. La nozione di 'campo musicale' avanzata dal teorico dei *popular music studies* Richard Middleton problematizza una condizione di liquidità nella quale trovano posto generi che condividono le stesse caratteristiche e funzioni senza che ognuno di questi le possieda esclusivamente: lo svago, ad esempio, il consumo e le annesse modalità di ascolto.⁹ La validità di questo 'campo' è tanto più forte quanto meno astratta e dogmatica la sua definizione e quanto più intense sono al

⁶ LIVINGSTONE 1999.

⁷ HASKELL 1988.

⁸ WILSON 2013.

⁹ MIDDLETON 1998, pp. 19-24.

suo interno le interrelazioni che le pratiche musicali intrattengono simbolicamente con aspetti identitari, politici e sociali. A tal fine, ogni 'campo' ha dunque la necessità di essere ridefinito in un tempo e in uno spazio preciso e deve rinegoziare continuamente le esperienze musicali che accoglie. Il caso citato da Franco Fabbri sulla condizione del flamenco da metà Ottocento - repertorio che intesse relazioni con l'urbanizzazione della Spagna, la ridefinizione di tradizione orale, l'interazione con il mondo intellettuale e con la musica colta, l'inserimento nel mercato discografico - definisce una concezione elastica di un genere che, stando alla sola definizione di *popular music* come «musica di consumo» non ne sarebbe stato parte.¹⁰ È anche vero che, in termini di repertorio, restano escluse dalla definizione di Middleton la musica cosiddetta 'colta' e, agli estremi, quella di tradizione orale.

Può essere considerata allora la Early Music come appartenente alla *popular music*? Se tra le caratteristiche di quest'ultima vi sono la produzione industriale, la distribuzione a livello commerciale tramite mezzo di supporto elettrico o elettronico, la funzione di riconoscimento sociale e generazionale, e un'attenzione a forme correlate con il linguaggio dei *media*, è ipotizzabile che la sua appartenenza andrà ridiscussa e inquadrata alla luce di ogni contesto storico, geografico e sociale nel quale scaturisce.

A un livello epidermico di indagine, un esempio è comunque sintomatico: le registrazioni barocche degli anni Sessanta e Settanta avevano saputo ricoprire di una nuova veste sonora un repertorio già conosciuto; ascoltando la *Passione secondo Giovanni* incisa nel 1967 da Nikolaus Harnoncourt, il musicologo Neal Zaslaw paragonava il risultato sonoro del coro e orchestra del Concentus Musicum alla dirompenza di un gruppo rock.¹¹ Interpreti come Frans Brüggen - la cui avvenenza ne faceva soggetto di poster allegati alle riviste - lo stesso Harnoncourt o Gustav Leonhardt erano divenute vere e proprie rockstar tra gli appassionati di musica antica. Nel 1976, la tragica fine suicida di David Munrow, fondatore di Early Music Consort of London, ammantava uno dei gli interpreti più importanti del movimento di quell'aura mitica che sino a quel momento era stata appannaggio solo degli eroi del rock.

Lavorare sull'analogia esteriore tra David Munrow e Nick Drake o sulla dirompenza sonora del Concentus Musicum non aiuta a far emergere quelle che Middleton chiama 'connotazioni incrociate' nel campo musicale e che invece possono essere fruttuose anche

¹⁰ Cfr. FABBRI 2005, pp. 46-47.

¹¹ ZASLAW 2001, p. 9.

per lo studio del movimento Early Music. In questa seconda direzione si sono mossi recenti contributi come quello di Kirsten Yri sull'attività musicale del New York Pro Musica nella New York degli anni Sessanta: in quel preciso contesto socio-politico, il dramma liturgico proposto in chiave *folk* mette in relazione elementi che connotano la fruizione del jazz e del folklore americano, le idee socialiste del Cultural Front, l'estetica della *Gebrauchsmusik* e l'idea marxista di Medioevo come utopia, facendone un'espressione musicale di affermazione popolare.¹² Kailan Rubinoff – la cui tesi di dottorato è dedicata all'indagine storiografica, etnografica e pedagogica del movimento di Early Music in Olanda – approfondisce in un secondo lavoro l'influenza di un episodio di protesta da parte della musica contemporanea olandese – il cosiddetto *Notenkrakersactie* che sfocia nell'occupazione del teatro – sul movimento di *Historically Informed Performance* come espressione di controcultura giovanile tipicamente sessantottina.¹³

È chiaro, allora, che per far emergere le profonde ragioni del fenomeno Early Music all'interno della cultura e come cultura del Novecento, si debbano prendere in considerazione ambiti di studio che devono confrontarsi con gli strumenti degli studi politici, dell'antropologia, della sociologia e degli studi culturali.

La ridefinizione dei rapporti tra musicologia, storia e antropologia che trova una salda riflessione teorica nei lavori di Gary Tomlinson,¹⁴ stimola all'interazione tra discipline musicologiche ed etnomusicologiche: la musicologia storica comincia ad appropriarsi di strutture proprie dell'antropologia e l'etnomusicologia si muove verso la teorizzazione di un'antropologia della musica. Il primo contributo applicato al movimento Early Music è quello di Kay Kaufman Shelemay all'interno di una ricognizione delle comunità musicali sul territorio di Boston.¹⁵ La ricerca sul campo, effettuata tra il 1996 e l'anno successivo, ha previsto una lunga serie di interviste individuali e collettive, l'osservazione durante le prove, l'indagine del riscontro del pubblico e la rassegna di materiale relativo fonti secondarie i cui risultati hanno messo in discussione gli assunti della musicologia. Di più, lo studio ha il merito di concettualizzare come la divisione tra 'musica occidentale' e 'musica non-occi-

¹² YRI 2006.

¹³ RUBINOFF 2009.

¹⁴ In particolar modo nel volume del 1993, *Music in Renaissance Magic*; successivamente, nell'ormai fondamentale articolo *Music, Anthropology, History*, TOMLINSON 2001.

¹⁵ SHELEMAY 2001.

dentale' possa essere superata tramite gli strumenti che l'antropologia fornisce alla musicologia da una parte e all'etnomusicologia dall'altra. Gli studi etnografici di Bruno Nettl applicati alle scuole di musica americane hanno fatto considerare come il mondo musicale occidentale sia, paradossalmente, «l'ultimo bastione delle culture musicali non ancora studiate».¹⁶

Innanzi a trent'anni di studi sempre più variegati che hanno riflettuto sul fenomeno e l'hanno storicizzato, la musicologia italiana si è dimostrata disinteressata a quanto è stato fatto. Se qualche riflessione è stata avanzata per la riscoperta del repertorio sei e settecentesco, la musica del Medioevo e del Rinascimento non ha beneficiato nemmeno di una rapida e superficiale ricognizione. In occasione del venticinquesimo anno della rivista inglese «Early Music», Dinko Fabris dedicava quattro colonne a una rapida retrospettiva del *revival* di musica antica in Italia, prendendo in considerazione – benché non dichiarandolo – esclusivamente il repertorio barocco.¹⁷ Fabris nomina i pionieri *fin de siècle* quali Disertori, Torchi, Chilesotti e gli esperimenti «naïf» delle orchestre del dopoguerra quali I Musici e I Solisti Veneti. Il punto di svolta viene individuato nei primi anni Settanta con la fondazione della Società Italiana del Flauto Dolce e l'avvio dei corsi estivi di musica antica di Urbino e di Pamparato che introducono in modo diffuso l'uso di copie di strumenti antichi per l'esecuzione della musica pre-classica. Qualche riflessione più articolata è maturata circa la produzione del repertorio settecentesco, anche se il taglio scelto è quasi ovunque quello della ricezione storiografica *tout court*. Alla *Vivaldi Renaissance* è dedicata la miscelanea *Cinquant'anni di produzioni e consumi della musica dell'età di Vivaldi (1947-1997)*, anticipata una decina di anni prima da un numero monografico della rivista «Chigiana» sul *revival* vivaldiano tra la Prima Settimana Musicale Senese (1939) – dedicata al compositore veneziano – e la data di stesura del volume (1989).¹⁸

Alla mancata occasione della musicologia italiana è difficile dare una risposta univoca. Se il dibattito internazionale sull'autenticità è scaturito anche e soprattutto dal confronto della musicologia con gli interpreti, i quali a loro volta si sono fatti teorici delle proprie operazioni – si pensi agli scritti sulla prassi storica di Harmoncourt, ad esempio – si com-

¹⁶ NETTL 1995, pp. XI-XII.

¹⁷ FABRIS 1997.

¹⁸ V. in particolare TRAVERS 1998 e DEMOULIN 1998.

prende perché l'Italia ne sia rimasta esclusa. Come si vedrà, per quanto concerne soprattutto il repertorio medioevale e rinascimentale, si è trattato in gran parte di interpreti non professionisti sul cui operato, più che formalizzate teorie di prassi esecutiva, agivano motivazioni secondarie: la pratica corale amatoriale come ricostruzione musicale e morale dopo la guerra, o l'imitazione delle esperienze straniere che sancivano l'appartenenza alla sub-cultura del movimento socio-politici del Sessantotto. Nonostante l'entusiasmo e alcuni risultati culturalmente - forse più che musicalmente - interessanti, gli interpreti italiani non sono stati uno sprone sufficientemente forte al dialogo, probabilmente anche per una non sempre elevata preparazione musicale che in qualche modo precludeva un confronto alla pari con l'accademia. D'altra parte - quanto meno negli anni Cinquanta e Sessanta - il vero interlocutore del versante esecutivo della musica colta italiana non è stata la musicologia quanto la critica musicale militante, questa, tuttavia, impegnata in gran parte nella diffusione della *Neue Musik*.

Metodo

Il lavoro si propone di effettuare una ricognizione di questa esperienza come fenomeno proprio della cultura del Novecento italiano.

L'arco cronologico preso in considerazione è quello che va dai primi anni del secondo dopoguerra alla fine degli anni Settanta; accolgo in questo senso il secondo spartiacque temporale introdotto da Dinko Fabris - la fondazione della sezione di musica antica presso la Civica scuola di musica di Milano (1979) - come momento di istituzionalizzazione della didattica per il repertorio pre-classico e impulso alla professionalizzazione. Dal punto di vista del repertorio, la scelta è stata quella di attuare una limitazione in base alla periodizzazione storiografica, occupandomi di *revival* di musica medioevale.

Tuttavia, le coordinate stabilite si sono da subito rivelate restrittive in diverse direzioni: la labilità dei confini intrinseca al repertorio tra Medioevo e Rinascimento e la scarsa specializzazione dei gruppi di musica antica, soprattutto *ante* anni Settanta, ha costretto ad ampliare la prospettiva al repertorio successivo. Parallelamente, per comprendere la fortuna di un dato repertorio negli anni del secondo dopoguerra, è stato d'obbligo volgere lo sguardo addietro, verso la prima metà del secolo, per risalire alle origini che l'hanno nutrita.

Pur prendendo in considerazione un ampio lasso di tempo, la volontà è stata quella di attuare una lettura storiografica del fenomeno che fosse quanto più possibile verticale e

sincronica, proprio al fine di far emergere le ‘connotazioni incrociate’ suggerite da Middleton. Questa premessa ha portato alla strutturazione del lavoro in due parti: la prima costruita sulla fortuna dei generi della lauda duecentesca e del dramma liturgico tra anni Trenta e anni Sessanta; la seconda, come ‘storia collettiva’ della Early Music, incentrata sul ruolo della pratica di musica antica nei diversi aspetti della contestazione tra anni Sessanta e Settanta.

Le tracce lasciate da chi, nel corso del secondo Novecento, si è dedicato alla riscoperta della musica medioevale, sono meno che esigue.

In primo luogo, la produzione discografica è molto limitata, potendo contare su meno di una decina di dischi nell’arco di tempo esaminato. In secondo luogo, trattandosi per lo più di interpreti non professionisti, per l’approfondimento dell’esperienza italiana non è possibile contare su quell’apparato di articoli, dichiarazioni, interviste che invece è significativo per l’attività della Early Music internazionale. Per quanto concerne i mass-media, mentre la RAI degli anni Cinquanta si è prodigata nella diffusione del repertorio settecentesco tramite la propria Orchestra della sezione di Napoli, la musica del Medioevo ha trovato un posto molto esiguo nella programmazione radio-televisiva e quasi mai è inserita in quelle trasmissioni dalle velleità didattiche che fornivano strumenti utili alla comprensione di repertorio poco conosciuto.

Il difficile reperimento delle fonti ha da subito fatto emergere la necessità di ottenere, quanto più possibile, un riscontro di chi è stato attore di quella esperienza. La ricerca qui presentata ha beneficiato di uno scambio dialogico che, non solo ha rappresentato la soggettività dell’informatore, ma si è rivelato necessario per la conoscenza di fatti sconosciuti ai quali difficilmente si sarebbe potuti risalire. Quasi paradossalmente, questo è stato vero in particolar modo per il periodo più recente preso in considerazione. A differenza del dopoguerra, in cui gli sporadici concerti di musica medioevale trovavano posto nel circuito musicale istituzionale, negli anni Sessanta e Settanta, i luoghi d’esecuzione diventano in buona parte circoli della birra, cantine, teatri *off*e sale teatrali occupate nei giorni di riposo. Ai fini della ricostruzione di queste occasioni, ancor prima delle motivazioni personali degli stessi interpreti, si è resa necessaria la memoria di chi vi ha partecipato.

Per l’ascolto delle fonti sonore è stato indispensabile l’accesso all’Istituto Centrale dei Beni Sonori e Audiovisivi di Roma, così come la consultazione presso le Teche RAI.

Gli archivi della Biennale di Venezia (ASAC) hanno fornito materiale per la ricostruzione dello spettacolo di laudi *Passione* di Fernando Liuzzi (1932), nonché per lo spettacolo di musica antica e popolare proposto da Roberto Leydi nel 1967; per quest'ultimo si sono rese necessarie integrazioni provenienti dall'Archivio del Piccolo Teatro, dal fondo degli spettacoli del Nuovo Canzoniere Italiano presso l'Archivio della Società Umanitaria di Milano e la consultazione delle registrazioni conservate sia presso il Centro di Dialettologia e di Etnografia di Bellinzona (fondo Roberto Leydi), sia presso l'Archivio della RAI. Per l'attività della Polifonica Ambrosiana si è consultato l'archivio musicale del gruppo corale conservato presso la Sezione Musica del Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali dell'Università degli Studi di Milano.

Inoltre, necessario alla ricostruzione della ricezione, del dibattito politico e culturale è stato lo spoglio dei quotidiani, delle riviste musicologiche e generaliste e dei periodici dedicati alla discografia e all'Alta fedeltà, quest'ultimi rivelatisi molto più che semplici collettori di recensioni discografiche.

Struttura del lavoro

Il lavoro si articola in due parti.

Nella prima mi occupo del *revival* di musica medioevale dal secondo dopoguerra ai primi anni Sessanta attraverso il repertorio della lauda e del dramma liturgico.

Il primo capitolo inquadra la presenza della musica del Medioevo nella vita culturale italiana del dopoguerra, sia in sede concertistica, sia in sede discografica. La ricezione del gruppo belga Pro Musica Antiqua, pioniere del movimento Early Music europeo, è occasione per riflettere sull'atteggiamento della critica e del pubblico. Il secondo capitolo ricerca le origini della fortuna dei generi della lauda e del dramma liturgico negli anni del Fascismo, evidenziando l'ambiguità di un repertorio che si pone come prodromo o alternativa al melodramma. Il terzo capitolo si concentra su Milano nel secondo dopoguerra e sull'attività del gruppo corale Polifonica Ambrosiana in relazione alla ricostruzione post-bellica della città e della vita musicale. Emergono l'ambiguità della lauda come repertorio interno o antagonista alla liturgia istituzionale e il suo ruolo politico.

La seconda parte si concentra sul decennio che segue il Sessantotto. Il primo capitolo inserisce l'esperienza italiana all'interno della più ampia Early Music negli anni delle rivoluzioni socio-politiche. Il secondo, dedicato all'educazione musicale, mette a fuoco il ruolo della Società Italiana del Flauto Dolce nel proporre un modello di istruzione alternativa

mentre il terzo offre una panoramica dell'attività dei gruppi di musica medioevale italiani. Nel quarto capitolo si affrontano gli spazi d'esecuzione in relazione alla politica musicale del Partito Comunista Italiano, mentre nel quinto vengono indagate le sinergie con il movimento del folk revival e, più in generale, con il repertorio popolare e di tradizione orale.

Parte I

Capitolo 1.

Presenza della musica medioevale nella cultura musicale del secondo dopoguerra

1.1 L'attività concertistica: niente prima di Vivaldi.

Nel 1962, l'inchiesta di Feltrinelli Editore sulle strutture della cultura milanese lamentava la mancanza di una linea precisa nelle programmazioni musicali proposte; secondo il curatore e compositore Paolo Castaldi, le numerose istituzioni fiorite nei primi anni del secondo dopoguerra, dietro lo specchio seduttore della 'varietà' proponevano, in realtà, programmi frutto di una 'non scelta', un'accozzaglia disorganica che, seppur di buon livello, non contribuiva «alla formazione di un pubblico preparato all'ascolto 'critico'» e «all'elevazione della capacità di confronto».¹

È un discorso che può essere esteso senza troppe controindicazioni alla vita culturale di tutta la penisola: la veloce ripresa e la vorticoso crescita delle istituzioni e delle attività concertistiche che l'Italia conosce dopo la Seconda guerra mondiale ha come primo tra gli effetti quello, sì, di moltiplicare le occasioni di ascolto, ma anche di istituzionalizzare rapidamente un canone che, cronologicamente, va attestandosi in fretta tra Bach e Ravel, e al quale difficilmente sia le stagioni sinfoniche sia quelle cameristiche riescono a sottrarsi. Il livello musicale, come afferma Castaldi, raggiunge punte di eccellenza: a Milano si può andare all'Odeon, al Lirico o al Teatro Nuovo a idolatrare virtuosi del calibro di Backhaus, Michelangeli e Cortot o si può acquistare un ingresso in piedi alla Scala, a prezzi relativamente modici, per assistere a un'opera diretta da Furtwängler, Karajan o Scherchen.

In questo contesto in cui i cartelloni dei teatri italiani si costruiscono sul divismo degli interpreti - il che porta a un'inevitabile ridondanza dei grandi autori canonizzati - è pur vero che non mancano aperture a una programmazione diversa, anche se confinata a specifici pochi ambiti. Per citare due esempi, Angelicum e Accademia Filarmonica Romana

¹ Cfr. CASTALDI 1962, pp. 818-820: 819. Sulla vita concertistica italiana negli anni Cinquanta, anche ANTOLINI 1999.

sono istituzioni, rispettivamente milanese e capitolina, che aprono le proprie stagioni da un lato alla musica preclassica – dunque al repertorio sei e settecentesco – dall'altra alla musica del Novecento, svolgendo un'attività musicale intesa anche in senso 'didattico'.² L'utenza rimane in ogni caso decisamente ristretta: fino al 1955-56, i concerti dell'Accademia Filarmonica Romana si svolgono esclusivamente in orario pomeridiano di giorno feriale, rivolgendosi dunque prevalentemente al pubblico femminile della buona società borghese; solo a partire dalla stagione '62-63 avviene il definitivo trasferimento in orario serale, dopo un decennio di isolati esperimenti.³

Per iniziativa di singoli appassionati studiosi e musicisti, nascono orchestre specializzate nel repertorio barocco. Nel 1948 Renato Fasano, divenuto durante la guerra commissario artistico straordinario dell'Accademia di Santa Cecilia, fonda sul modello tedesco il Collegium Musicum Italicum – che due anni dopo prende il nome di I Virtuosi di Roma – dedicato al repertorio del Settecento italiano e con un'attività concertistica che in trent'anni raggiunge i milleseicento concerti e almeno una trentina di incisioni discografiche, tra le quali si annovera l'integrale de *L'Estro armonico*.⁴ Voluta nel 1951 dal violinista Remigio (Remy) Principe e costituita da strumentisti di Santa Cecilia è l'orchestra I Musici, dedicata alla musica di Vivaldi e Albinoni. Ancora, nel 1947 Angelo Ephrikian dà vita all'Orchestra della Scuola Veneziana. Fondatore con Antonio Fanna dell'Istituto Vivaldi presso la Fon-

² L'Angelicum nasce nel 1939 come centro polivalente di cultura d'ispirazione francescana con sede nell'edificio di piazza Sant'Angelo a Milano. L'attività musicale comincia nel 1941 con un'orchestra d'archi esclusivamente femminile diretta fino al 1953 dal Maestro Ennio Gerelli e incentra il suo repertorio sulla musica strumentale e vocale di Vivaldi, Bach, Albinoni, Geminiani, Carissimi, Stradella e Pergolesi. Nel 1950 comincia un'intensa attività discografica con la nascita della casa Angelicum (catalogo LPA) mentre a partire dal 1959 il repertorio si amplia anche al classico e contemporaneo; l'attività musicale prosegue sino al 1992 quando l'orchestra abbandona il centro e diventa Orchestra di Milano Classica. Sull'attività musicale dell'Angelicum v. ALLORTO 1996 e ANGELICUM 1967.

L'Accademia Filarmonica Romana, fondata nel 1821, beneficia dal 1946 della direzione artistica di Alfredo Casella che dirige buona parte della programmazione verso la musica contemporanea e che prosegue con i successivi direttori artistici, tutti afferenti alla SIMC (Società Italiana Musica Contemporanea). Parallelamente, il cartellone apre alla musica del Sei e del Settecento con concerti vivaldiani diretti da Angelo Ephrikian (stagione 1946-47), Schütz e Scarlatti (1948-49), Banchieri (1950-51), cfr. QUATTROCCHI 1991.

³ Cfr. QUATTROCCHI 1991, p. 238.

⁴ Per il *revival* vivaldiano e settecentesco nelle orchestre italiane del secondo dopoguerra, v. TRAVERS 1998 e DEMOULIN 1998 nel volume *Cinquant'anni di produzioni e consumi della musica dell'età di Vivaldi. 1947-1997*.

dazione Cini, partigiano e comunista, Ephrikian è una delle personalità musicali più influenti del dopoguerra, con un'intensa attività discografica e promotore, tra le altre cose, dell'edizione vivaldiana pubblicata da Ricordi.

È da tener presente che, almeno fino alla metà degli anni Sessanta, con 'musica antica' si definisce il repertorio di Carissimi, Cavalli, Stradella, Perti, Scarlatti, ossia quel Seicento e Settecento strumentale che con Monteverdi e Vivaldi aveva risvegliato gli interessi nazionalisti del ventennio e che dopo la guerra conosce un significativo ampliamento del catalogo, sempre con un occhio di riguardo verso l'italianità.

Nei primi anni di ricostruzione postbellica, la musica prebarocca è quasi totalmente assente dalla programmazione concertistica italiana, dunque caso unico si manifesta la messa in scena di *Le jeu de Robin et Marion*, pastorale del troviero Adam de la Halle rielaborata da Federico Mompellio per la stagione Angelicum 1951-52.⁵ Quella del musicologo, allora docente di Storia della musica presso il Conservatorio di Milano, è un'operazione che dichiaratamente non vuole essere frutto di un lavoro filologico, quanto una libera rievocazione di quello che è considerato il primo testo di teatro profano con musica. Utilizzando l'edizione di Jacques Chailley e Gustave Cohen,⁶ Mompellio dona l'evocativo sottotitolo *Divertimento su versi e melodie del "Jeu de Robin et Marion"* che prelude a una importante riscrittura del testo medioevale. I lunghi passaggi narrativi in francese antico sono infatti soppressi in favore di una succinta narrazione in lingua italiana e i brani notati nel manoscritto vengono incastonati in un tappeto sonoro composto *ad hoc* e affidato a un'orchestra composta da un quintetto d'archi (sei violini primi, sei violini secondi, quattro viole, due violoncelli, un contrabbasso), flauto, oboe, corno, arpa, celesta, timpani, tamburello e triangolo.

⁵ Notizia in ANGELICUM 1967 così riportata:

Adam de la Halle, *Le jeu de Robin et Marion*. Pastorale in 1 atto - elaborazione F. Mompellio (1 rappresentazione moderna in Italia). Interpreti: Elda Ribetti, Alfredo Nobile, Paolo Pedani, Otello Borgonovo. Scene su bozzetti di Silvano M. Tintori, Coreografie di Tina Belletti. Direttore: Ennio Gerelli. Maestro del Coro: Amerigo Bortone. Regia di Riccardo Picozzi. Lo spettacolo verrà replicato presso il Teatro Olimpico di Vicenza. La produzione viene ripresa il 21 novembre dello stesso anno presso l'Accademia Veronese di Cultura Musicale.

Il Fondo Mompellio conservato presso il Conservatorio di Milano (un'altra parte del lascito è invece presso il Conservatorio di Como) conserva un ciclostilato informativo dal titolo *Adam de la Halle e Guillaume de Machaut (rievocazione di Federico Mompellio)* e la partitura manoscritta. Non è presente invece materiale circa la *mise en scène* dello spettacolo.

⁶ CHAILLEY-COHEN 1935.

L'intervento di Mompellio sembra rendersi necessario ad un'efficace restituzione; così Guglielmo Barblan plaude all'iniziativa felicitandosi del risvolto pratico di una musicologia troppo spesso confinata tra le mura degli archivi:

La fatica del Mompellio è tra le più gradite e gustose che ci abbia dato in questi ultimi tempi quell'attività musicologica che persegue l'intento di sottoporre dei moderni ascoltatori i lavori di lontane epoche di cui tutti parlano, ripetendo quanto trovano scritto nei testi di storia, senza peraltro averne la minima idea circa una reale efficienza artistica.⁷

Il *Jeu* di Adam de la Halle era alla sua prima esecuzione italiana, ma vantava già diverse occorrenze in ambito internazionale, in particolar modo nella Francia del XIX secolo; qui le due operazioni dei folkloristi e bibliotecari del Conservatorio di Parigi, Jean-Baptiste Weckerlin, che l'aveva dotato di accompagnamento di valzer per pianoforte, e Julien Tiersot che ne aveva fatto una trascrizione per orchestra, avevano stabilito un legame tra il *Jeu* e la canzone folklorica in chiave nazionalistica.⁸

1.2. Pro Musica Antiqua in Italia

1.2.1 Il giudizio della critica.

La prima incisione discografica del *Jeu de Robin* sarebbe stata di un solo anno successiva all'esecuzione di Mompellio, per opera di uno dei più importanti gruppi di musica medioevale e rinascimentale di quel momento, nonché vero divulgatore di questo repertorio in Italia.⁹ È infatti a partire dal 1948 e fino al 1965 che il gruppo Pro Musica Antiqua di Bruxelles, diretto da Safford Cape, include nelle sue *tournées* anche la penisola italiana, trovando spazio d'esecuzione nelle programmazioni dei maggiori teatri e istituzioni.¹⁰

Americano di Denver ed emigrato in Belgio nel 1925, uno dei pionieri del movimento Early Music, Safford Cape viene presto in contatto con la comunità della musica antica di

⁷ BARBLAN 1952, pp. 158.

⁸ Per le letture del *Jeu de Robin* tra Otto e Novecento, cfr. HAINES 2002.

⁹ Il *Jeu de Robin* occupa la prima facciata di *Des musikhistorischen Studios der deutschen Gramophon Gesellschaft. II. Forschungsbereich. Das zentral Mittelalter. Serie A: Troubadoure, Trouvere, Minnesänger*, Pro Musica Antiqua, dir. Safford Cape (Archiv Produktion, 1953, APM 14018).

¹⁰ Per l'attività di Safford Cape col Pro Musica Antiqua, v. GAGNEPAIN 1980 e HASKELL 1988, pp. 60-61.

Bruxelles, nata sotto la spinta di studiosi come François-Joseph Fétis e Victor-Charles Maillon e che già godeva dell'apporto di alcuni ensembles musicali specializzati, come il *Quatuor Belge des Instruments Anciens*. Fondamentale per Cape si rivela l'incontro con lo studioso Charles Van den Borren col quale lavorerà a stretto contatto negli anni a venire, fornendo l'esempio di una proficua collaborazione tra musicologo e interprete. Il *Pro Musica Antiqua* nasce dunque tra il 1932 e il 1933, inizialmente come una classica formazione di quartetto d'archi e voci, al quale si aggiungono poi flauti a becco, vielle e liuti; il repertorio si concentra sulla canzone franco-fiamminga, per poi indietreggiare all'*Ars nova*, francese e italiana, e al Duecento sacro e profano. Parte del repertorio comincia ad essere inciso nel 1935 per la prestigiosa raccolta discografica *L'Anthologie Sonore*, diretta dal musicologo Curt Sachs, ma il '39 e la guerra ne congelano la pubblicazione. Alla fine del conflitto, l'attività musicale del *Pro Musica* riprende con un successo che diventa in breve planetario: per l'etichetta Archiv, Deutsche Grammophon scrittura Cape per una dozzina di dischi, mentre si succedono partecipazioni a Festival internazionali e *tournée* oltreoceano, in Sud America, Nord America e Canada.

Tra il 1948 e il 1965 si contano una ventina di presenze del *Pro Musica Antiqua* nei teatri italiani, fino a poco prima del definitivo addio di Cape all'attività concertistica, avvenuto nel 1967, per sopraggiunti problemi di salute. Piace ricordare che proprio uno tra gli ultimi concerti diretti, il 18 gennaio 1967 a Bruxelles, è proprio un concerto di beneficenza per Firenze distrutta dall'alluvione del 4 novembre 1966.

La prima presenza del gruppo belga in Italia risale al 9 novembre 1948 a Torino presso la sala del Conservatorio, concerto organizzato dalla *Pro Cultura Femminile*, associazione nata nel 1911 per favorire la cultura della donna e che già nel 1919 aveva dato vita a una sezione musicale aperta a tutta la cittadinanza.

Dalle colonne de «l'Unità» Massimo Mila termina la sua recensione con due righe significative: «Concerto d'eccezione che ha allargato beneficamente la consueta cerchia dei programmi sette-ottocenteschi»,¹¹ evidenziando così la novità del repertorio, in un contesto in cui si esibivano solitamente Backhaus, Michelangeli, Fischer, Menhuin e gli interpreti chiamati a soddisfare le bramosie di divismo e virtuosismo del pubblico.

¹¹ MILA 1948. La bibliografia per i quotidiani e la stampa non specializzata è ordinata per anno nella seconda sezione della *Bibliografia*.

Mila rivela tutta la sua acutezza non in una dettagliata critica all'esecuzione – che, del resto, l'esiguo spazio concesso dal quotidiano non permetteva – quanto in una riflessione di fine psicologia sull'atteggiamento dell'uditorio:

Il pubblico, venuto forse col vago timore che si trattasse di una 'barba', si è subito divertito (questa musica, specialmente del '400, richiede pochissimo di essere 'capita', ma subito 'goduta'); divertendosi, si è compiaciuto di scoprirsi così intelligente e colto, e gli applausi sono andati alle stelle, perché, in piccola parte, il pubblico si rivolgeva anche a se stesso.¹²

In programma era una serie di canzoni franco-fiamminghe e madrigali del Cinquecento; le prime, in particolare, omoritmiche, dalle cadenze riconoscibili e dalle melodie orecchiabili, vengono identificate come musica che «non dev'essere capita, ma goduta»; tuttavia, a differenza delle contemporanee canzonette, si tratta qui di musica 'storica' che mantiene quel potere di riscattare socialmente il fruitore, rendendolo «intelligente e colto», al pari di una sinfonia di Mahler e, in più, con un dispendio minore d'energia rispetto a quello richiesto da un brano di musica contemporanea. Per dirla con Pierre Bourdieu, la musica antica può essere considerata se non ancora gusto legittimo in ragione nella sua scarsa diffusione, quanto meno in corso di legittimazione, al pari del jazz, del cinema o del cantautorato più ricercato; espressione di quel gusto proprio delle classi alte, in cui prevale l'attenzione per l'opera d'arte non involgarita dalla divulgazione e dalla commercializzazione di massa.¹³

Le successive apparizioni non beneficiano dello spessore della penna di Mila, rivelando la scarsità di strumenti della critica musicale italiana nell'affrontare un repertorio che non aveva trovato sbocco nell'attività interpretativa. La retorica degli anni Cinquanta si dirige allora sull'esaltazione della purezza di questa musica, non deflorata né intaccata da un'esecuzione elegante e delicata; Guido Pannain parla di «musiche stranamente suggestive, sorte da un passato di sogno. Talune hanno la malinconica delicatezza di fiori secchi dimenticati in un libro: altre hanno il sorriso sbiadito di vecchi ritratti».¹⁴ Il lavoro di «riesumazione e

¹² *Ibid.*

¹³ BOURDIEU 2001, p. 10.

¹⁴ PANNAIN 1960.

divulgazione»,¹⁵ come viene definito quello del Pro Musica Antiqua, restituisce musica vergine e delicatissima, sempre quasi sul punto di (cor)rompersi e risulta paragonabile a «un'esposizione di gioielli antichi e preziosi». ¹⁶ «Fragile grazia di antiche espressioni» intitola un articolo di Beniamino Dal Fabbro dopo il concerto nel febbraio 1964 al Teatro Nuovo di Milano.¹⁷

I programmi dell'Accademia di Santa Cecilia presentano il gruppo come mosso da un duplice fine: «scientifico e culturale» e ne lodano gli ottimi risultati su entrambi i fronti, quello della divulgazione – ricordata sovente come vera e propria «missione» – e quello del lavoro musicologico. Se la critica ne riconosce l'importanza storica, il successo di pubblico ne consacra la «validità comunicativa»,¹⁸ grazie ad un'esecuzione «affascinante e commovente».¹⁹ Anche il «Corriere della Sera» – l'unica voce sottilmente critica nei confronti delle «licenze poetiche da quegli strumenti suggerite per rendere forse più vere, certo più vaghe, le musiche medievali e rinascimentali, quasi tutte di carattere vocalistico»²⁰ – non può far a meno di rallegrarsi per un'esperienza d'ascolto che aveva suscitato composti entusiasmi.

Al di fuori delle riserve della penna di Franco Abbiati gli strumenti dei critici italiani per valutare l'interpretazione sono esigui; la presenza di strumenti antichi sembra essere garanzia sufficiente di veridicità storica, «applicando nell'esecuzione delle antiche musiche gli stessi principi che ne determinarono la nascita e ristabilendo le materiali condizioni del passato quanto a tecnica strumentale, timbrica e a metodo di canto».²¹

1.2.2 Tra *Gebrauchsmusik* e didattica.

L'idea che Safford Cape aveva cominciato a promuovere era che la musica antica avesse una significativa portata sociale e, rifiutando l'idea che questa potesse essere solo un prodotto d'*élite*, dovesse essere diffusa il più possibile anche in ambienti 'popolari'. Non è un caso che tra le due guerre, in area d'influenza tedesca, Early Music e *Gebrauchsmusik* vedono saldare le loro poetiche nella concezione di una musica 'altra' rispetto alla musica

¹⁵ AVANTI! 1956.

¹⁶ BIRAGHI 1955.

¹⁷ DAL FABBRO 1964.

¹⁸ CORRIERE LOMBARDO 1956.

¹⁹ IL MESSAGGERO 1960.

²⁰ CORRIERE 1956.

²¹ ABBIATI 1953.

assoluta intesa in senso romantico, privilegiando un'arte musicale armonicamente semplice, facilmente ed universalmente accessibile e che, soprattutto ai fini della sua più completa comprensione, prevedesse una partecipazione attiva. Del resto, il musicologo medievista Heinrich Bessler, principale teorico della *Gebrauchsmusik*, adotta questo termine per indicare la caratteristica della musica medioevale di essere una forma d'arte non scissa dalla vita reale.²²

Nel dopoguerra statunitense, il New York Pro Musica di Noah Greenberg - gruppo che si ispirava a quello di Cape, come omaggiato nel nome - dedicava una consistente parte del proprio repertorio al dramma liturgico medioevale. Agli sgoccioli degli anni Cinquanta, Greenberg portava in scena ai Cloisters del Metropolitan Museum il *Play of Daniele* e il *Play of Herod* nella convinzione che il genere avesse molto in comune con l'estetica della *Gebrauchsmusik*, ritenendo che la musica dei drammi liturgici includesse musica d'uso del substrato popolare con fini didattico-didascalici; una convinzione che si sovrapponeva concettualmente con le sue idee della funzione sociale dell'arte.²³ La concezione di Greenberg nei riguardi del dramma liturgico, e, in maniera più ampia, di tutta la musica del Medioevo, si nutre del suo credo politico: per il musicista newyorkese, trozkista e parte attiva nella militanza del Cultural Front, il Medioevo musicale non solo incarnava un'utopia alternativa all'industrializzazione e al capitalismo, ma si faceva vera e propria «musica del popolo». Di qui l'inevitabile legame con la folk music dalla quale il New York Pro Musica prende in prestito strumenti e modalità esecutive.

Questa diffusa concezione di un valore sociale della musica antica avrebbe difficilmente potuto trovare punti di contatto con quella 'poetica dell'impegno' che, in Italia, andava permeando ogni forma di cultura del dopoguerra e che, dalla fine degli anni Cinquanta, in ambito musicale cominciava a declinarsi esclusivamente nella promozione di certa molto ben determinata Nuova Musica.²⁴ Sostenuta non tanto dalla musicologia che, incapace di addentrarsi realmente nel dibattito, ne restava in qualche modo in disparte, quanto invece dalla critica militante, la 'poetica dell'impegno' viene fatta propria dai compositori dei corsi di Darmstadt e impiegata sul terreno del controllo razionale della scrittura; nei dibattiti circa il bisogno o meno di approfondire ricerca sperimentale e scrittura musicale senza perdere il contatto col pubblico, le posizioni più concilianti soccombere progressivamente ad un

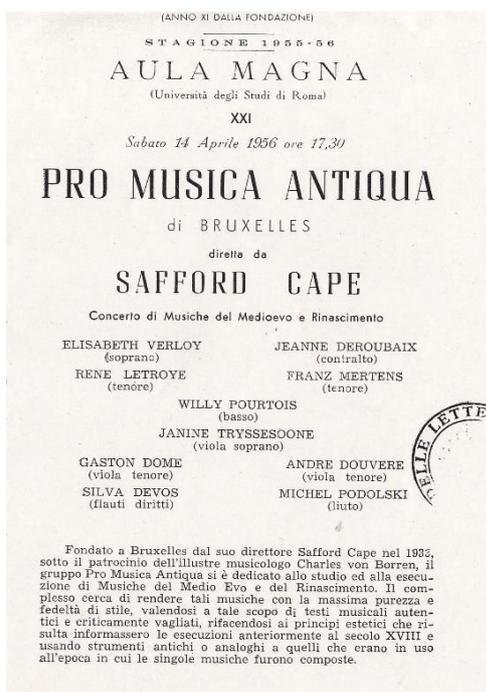
²² Sul rapporto tra Early Music e *Gebrauchsmusik* cfr. YRY 2006, in particolare, pp. 428-432.

²³ *Ibid.*, p. 429 e GOLLIN 2001, in particolare i capitoli 22, 23, 24 dedicati ai drammi liturgici.

²⁴ Cfr. SALVETTI 2000, pp. 121-130.

forte radicalismo. Da parte sua, la critica marxista toglie legittimità a tutti quei generi musicali e a quegli autori in cui si subodorano intrattenimento, propensioni jazzistiche o americaneggianti, velleità comiche o disimpegnate.

Tornando alle esecuzioni di Safford Cape in Italia, questi, forte di un'idea di musica antica come momento musicale partecipativo che si esplicitava in attività didattiche di corsi, lezioni e workshop, doveva aver apprezzato particolarmente due occasioni di esibizione italiane. La prima di queste fu nella stagione 1955-56 alla IUC di Roma, l'Istituzione universitaria dei Concerti nata nel 1946 per opera di un gruppo di studenti che mirava a raccogliere quelle sacche di pubblico composte da universitari, operai e giovani professionisti esclusi dai circuiti musicali istituzionali. La natura della programmazione teneva fede a un'impostazione culturale di tipo formativo che prevedeva concerti, ma anche lezioni e conferenze. Il programma del Pro Musica Antiqua presentava un florilegio di brani scelti



per illustrare nel modo più completo possibile le forme musicali antiche: nella prima parte, motetto duecentesco, ballata, caccia, madrigale e *formes fixes* dell'Ars nova italiana e francese, canzoni di Dufay e Busnois e frottole; nella seconda, danze di Tielmann Susato, canzoni per voce e liuto, un madrigale monteverdiano ed estratti dai balletti di Gastoldi.²⁵

Figura 1. Prima pagina del programma di sala del Pro Musica Antiqua.

Concerto presso l'Istituzione Universitaria dei concerti, 14 aprile 1956

Con una concezione non dissimile, il 2 marzo 1960 il gruppo si esibiva alla Piccola Scala in un concerto organizzato per il Corso di storia ed estetica musicale per gli studenti universitari. Le lezioni, a cadenza settimanale, erano state attivate nel 1956 e si inserivano in una serie di iniziative rivolte agli studenti fortemente volute dal sovrintendente Ghiringhelli.

²⁵ Dal programma di sala, PRO MUSICA ANTIQUA 1956.

Tenute da importanti maestri della musicologia italiana quali Giulio Confalonieri, Guglielmo Barblan, e Federico Mompellio, le lezioni beneficiavano di esempi musicali *in itinere*, o, come in questo caso, di vere e proprie serate con artisti di rilevanza internazionale aperte a tutta la cittadinanza.²⁶

Prima di quest'occasione milanese l'ensemble belga era già stato ospite scaligero con due concerti, rispettivamente il 13 e il 17 aprile 1956, sempre alla Piccola Scala. La nuova sala era stata inaugurata solo pochi mesi prima, il 26 dicembre 1955, e pareva senza dubbio il luogo più adatto a tale repertorio, nata com'era con funzione di promozione della letteratura musicale preclassica e di nuovi spettacoli che non potevano certamente riempire la sala del Piermarini. La spinta 'democratica' e di allargamento del bacino d'utenza che sembrava animare la scelta di Ghiringhelli con la costruzione del nuovo teatro, in realtà si era rivelata ben presto ancor più *elitaria* dell'attività della Scala stessa, che, quanto meno, contava quasi tremila posti rispetto ai seicento della sala più piccola. Inoltre, i prezzi erano tutto fuorché popolari, costando, i concerti come le opere, 2200 lire per una poltrona di platea e 350 per un ingresso in balconata, esattamente come un posto in prima galleria alla Scala. Come ha rilevato l'indagine di Siel Agugliaro, «i raffinati panneggi giallo ocre del nuovo teatro erano destinati ad accogliere un pubblico benestante, cui veniva proposto un repertorio di nicchia, in uno spazio raccolto, che pure aspirava al medesimo grado di dignità artistica della Scala».²⁷

Non si può dunque credere che, in quelle due serate del 1956, la composizione sociale del pubblico ai concerti del Pro Musica Antiqua, fosse differente da quello storicamente scaligero. Chi forse aveva maggiormente beneficiato della nuova *location* era proprio il Pro Musica. Di non felicissima acustica, la piccola sala del Portaluppi mal sopportava il melodramma in cui i cantanti, abituati a sale molto più ampie, mantenevano toni di voce troppo alti che si perdevano in un unico indefinito sonoro. Al contrario, un ensemble di dieci tra strumenti - antichi, per di più - e voci sarebbe stato inghiottito dai velluti della sala del Piermarini, esattamente ciò che accadrà a Roma presso l'Auditorium di via della Conciliazione, una decina di anni più tardi, come lamentato dal cronista de «l'Unità»:

²⁶ ZANONCELLI 1986.

²⁷ AGUGLIARO 2015, capitolo 4, p. 25 (della versione ebook).

Sperduto nell'Auditorio, il piccolo (ma grandissimo) complesso Pro Musica antiqua [...] sembra ridursi alle proporzioni di quei dischetti ambulanti sui quali strimpellano i pupazzetti di legno. La colpa, si capisce, non è del complesso, ma delle circostanze: la sala di Via dei Greci non è ancora pronta. Quindi il patrimonio del passato [...] va a corrompersi in un ambiente inadatto.²⁸

Ma, del resto, si guarda all'arrivo del repertorio prebarocco come ad un bisogno finalmente soddisfatto, una pezza a un tassello mancante e imprescindibile della cultura musicale, e dunque tale repertorio va ospitato negli spazi istituzionali della musica di repertorio:

Anche da noi, dopo l'esclusiva frequentazione dell'Ottocento drammatico e sinfonico, dopo l'uso e l'abuso del Settecento, ci si sta avviando verso quei remoti secoli; e si spera che, alla fine delle musiche conosciute o in qualche modo ricostruibili, si ritrovi, saldandosi il cerchio, la via del nostro secolo e della musica contemporanea.²⁹

I programmi, anche quando non pensati espressamente a fini didattici, sono costruiti in maniera antologica, come un florilegio che dai mottetti duecenteschi giunge ai madrigali del secondo Cinquecento, volto ad illustrare nel modo più completo possibile le forme della musica antica.

1.3 La critica discografica: il caso di «Disclub»

A un'instancabile attività concertistica, il Pro Musica Antiqua affianca un intenso lavoro discografico che, fedele alla sua 'missione', si compie nella collaborazione con le maggiori raccolte di quegli anni. Tra il 1933 e il 1939 Cape registra infatti dieci 78 giri per Anthologie Sonore, l'enciclopedico progetto di Curt Sachs di una storia della musica antica in dischi, e durante i primissimi anni Cinquanta partecipa con 8 incisioni alla *History of Music in Sound* di Gramophone. Contemporaneamente il gruppo era stato scritturato da Elaine Music Shop, negozio newyorkese con annesso studio di registrazione per fornire quarantuno dischi che avrebbero dovuto costituire la *Anthology of Twelfth to Seventeenth Century Music*; dopo cinque uscite, però, il progetto naufragò e il Pro Musica si gettò in un'altra

²⁸ L'UNITÀ 1964.

²⁹ DAL FABBRO 1964.

impresa, con nove incisioni - in doppio esemplare, sia 45 giri, sia 33 - per la raccolta pubblicata dall'etichetta Archiv di Deutsche Grammophon.

Ma né *Anthologie Sonore*, né *History of Music in Sound* ebbero distribuzione italiana. Quest'ultima non era uno strumento autonomo, quanto un'operazione pensata per accompagnare i volumi Oxford di Storia della Musica che in Italia uscirono nel 1963, ma senza il corrispettivo supporto fonografico. Tradotta per Feltrinelli Editore la *Nuova Storia della Musica Oxford* ebbe in ogni caso un'ampia diffusione anche al di fuori del contesto accademico. In epoca di vera e propria bulimia di collane, serie ed enciclopedie, alla sua diffusione di certo contribuì il *battage* giornalistico che, superato un primo momento di sgomento - «Oddio, e adesso come si fa a raccontare ai lettori d'un quotidiano le faccende musicali del Medioevo, le complicate questioni filologiche e d'interpretazione dei testi?»³⁰ - la presentò come un imprescindibile strumento di conoscenza adatto a un ampio pubblico, per il merito di situare il fatto musicale all'interno della storia della cultura tutta, intessendo rapporti con la storia delle nazioni, delle liturgie, degli idiomi, e servendosi di quegli studi etnografici e sociologici che presentano la musica «come esperienza viva, marciando di pari passo con la storia».³¹

In definitiva, l'unico disco del Pro Musica Antiqua facilmente reperibile sul mercato italiano era *Musik am Burgundischen Hof* edito nel 1962 da Amadeo, etichetta della Vanguard austriaca, una ristampa di *Music at the Burgundian Court* inciso intorno al 1954 per The Bach Guild della Vanguard americana.³²

Il primo numero di «Disclub. Rivista di critica musicale ed informazione discografica» dedica ben quattro pagine alla recensione del disco di Cape.³³ È una novità particolarmente significativa nell'ambito dei periodici discografici italiani e per più d'un motivo: innanzitutto per la lunghezza e l'approfondimento della recensione, in rapporto alle altre riviste come «Musica e Dischi» o «Discoteca» che dedicavano alla critica dei dischi poche centinaia di battute. Poi perché il periodico in questione ha, sì, vita breve (l'ultimo numero sarà quello di aprile 1969) ma si rivela come il più interessante in un panorama editoriale che cresceva

³⁰ VALENTE 1963.

³¹ *Ibid.*

³² *Musik am Burgundischen Hof*, Pro Musica Antiqua dir. Safford Cape, Amadeo, 1962 AVRS 5028; ID., Vanguard "The Bach Guild", 1954 BG 634.

³³ BORRA 1963.

a vista d'occhio, alimentato dall'avvento della stereofonia a fine anni Cinquanta. Totalmente svincolato dagli interessi commerciali delle case discografiche, «Disclub» è lo spazio editoriale delle riflessioni maturate nell'omonimo negozio di dischi fiorentino di Piazza San Marco, gestito da Giorgio Venturi e frequentato da compositori, musicisti e studiosi. Al Comitato di Direzione afferivano personalità della vita musicale italiana dello spessore di Luigi Dallapiccola, Valentino Bucchi, Roman Vlad e Gianandrea Gavazzeni i quali lavorano nella volontà di «costituire un punto d'incontro tra gli interessi e i problemi della musicologia e le esigenze di quella nuova e particolare visione del fatto musicale che si rivela attraverso la moderna riproduzione dei suoni».³⁴

Con interessi ad ampio spettro, dalla musica classica, al jazz, al folklore, e con una particolare sensibilità verso la formazione, l'informazione e l'approfondimento, è significativo che «Disclub», per inaugurare la rubrica Microsolco al microscopio, scelga proprio il disco del Pro Musica Antiqua, gruppo che «da molti anni ormai [...] persevera nella sua missione di scoperta, di divulgazione, di proselitismo, rendendo inestimabili servigi alla conoscenza delle antiche musiche».³⁵ Tuttavia, a fronte di cinque colonne di affondo storico sul contesto musicale e culturale della polifonia franco-fiamminga e dei suoi autori, poche righe sono dedicate all'interpretazione, giudicata sommariamente di una indubbia verosimiglianza, «per quanto almeno è possibile pretendere da musiche antiche resuscitate mediante restauri che per forza di cose debbono prendere l'aspetto di ricostruzioni».³⁶ Quali siano i possibili parametri interpretativi non viene esplicitato, ma si avanza la considerazione che «di queste musiche si potranno dare certamente anche interpretazioni molto differenti da queste che ora ci vengono offerte e tutte ugualmente valide tarate dalla inevitabile precarietà del restauro».³⁷

La penna di Domenico Borra - forse precludendo a un interesse per la prassi esecutiva che sarebbe diventata di moda una decina di anni più tardi - non si lascia sfuggire altre uscite di musica antica; nello stesso numero vengono recensiti il disco *Chansons françaises* con brani di Janequin e *Les amour des Ronsard* entrambi dell'Ensemble Polyphonique della Radio e Televisione Francese diretto da Ravier per l'etichetta Valois. Sul numero 4

³⁴ DISCLUB 1963.

³⁵ BORRA 1963, p. 27.

³⁶ *Ibid*, p 28.

³⁷ *Ibid*.

di gennaio 1964 due pagine sono dedicate a *Musica strumentale alle corti della regina Elisabetta e di re Giacomo I* del New York Pro Musica, pagine che, in un'ottica divulgativa, colgono l'occasione per presentare al lettore gli strumenti del Medioevo con dettagli organologici. Sul numero 7 del maggio 1964 è il turno il disco di Dufay e Obrecht del Wiener Kammerchor e di *Chants de la Renaissance* per l'etichetta Chants du monde. L'anno successivo la recensione del disco dedicato alla polifonia di Notre Dame eseguita da Russell Oberlin diviene un vero e proprio saggio di storia della musica con tanto di riferimenti alle fonti (il Musica Enchiriadis e Anonimo IV) e ai primi studi musicologici (Cousse-maker, Waite).³⁸

Ancora una volta, per quanto con motivazioni scarsamente argomentate, le esecuzioni del Pro Musica Antiqua, al pari di quelle concertistiche, vengono recepite come operazioni valide perché legittimate da un proprio valore estetico che le sottrae al mero lavoro archeologico e ne fa prendere le distanze da «l'aspetto arido e scolastico di certi dischi antologici».³⁹

A quali dischi Domenico Borra faccia riferimento è difficile dire con certezza, ma non è fuori luogo pensare alle due iniziative fonografiche italiane che da qualche anno erano comparse sul mercato, in qualche modo analoghe alle sopracitate 'enciclopedie sonore' straniere.

1.4 Le antologie discografiche italiane

Tra il 1959 e il 1960 esce per Carisch l'*Antologia sonora della musica italiana* con la curatela di Riccardo Allorto, allora docente di Storia della musica presso il Conservatorio di Milano. Concepita come strumento per affiancare la didattica, l'antologia consta di dieci dischi *long-playing* stereofonici che coprono un arco temporale compreso tra il Canto ambrosiano e Vivaldi.

L'iniziativa milanese suscita larghi consensi, come si legge sul periodico «Il Disco»:

Mentre all'estero sintesi discografiche del genere non costituiscono ormai più una novità (anche i discofile italiani conoscono la monumentale collezione germanica

³⁸ MARTINOTTI 1965.

³⁹ BORRA 1963, p. 27.

della Archiv Production e la britannica History of Music in Sound), è questa la prima volta che una raccolta italiana sia stata varata e sia giunta felicemente in porto.⁴⁰

Carlo Marinelli per «Microsolco» rileva che il vero *plus* dell'Antologia sonora è che questa, a differenza delle monumentali colleghe straniere, è finalmente uno strumento didattico per le scuole:

qui occorrono dischi che abbiano l'impronta e il formato propri delle antologie scolastiche, che una lunga tradizione ha dimostrato indispensabili proprio per la loro panoramicità ed indicatività, non già quelli delle collezioni di classici in cento e duecento volumi.⁴¹

Acquistabili singolarmente o in blocco, i dischi uscivano nel formato di 10 pollici, per un totale di quindici minuti di musica per lato, corredati da note informative sul retro di copertina e sull'involucro interno redatte dai musicologi che spesso ne avevano curato le edizioni. Così, ad esempio, il canto ambrosiano beneficiava delle spiegazioni di uno dei suoi più competenti studiosi, monsignor Ernesto Menta Caglio e l'Ars nova italiana delle note di Federico Ghisi.

Le copertine disegnate da Guido Crepax – che proprio in quegli anni aveva iniziato a illustrare dischi, in particolar modo di jazz, ma anche di musica leggera e di letteratura,

nonché i volumi della collana Piccola Biblioteca Ricordi – ne richiamavano il contenuto rendendo la serie accattivante per un ampio pubblico di più o meno giovani.



Figura 2.

Copertina del secondo volume dell'Antologia sonora della musica italiana illustrata da Guido Crepax

⁴⁰ IL DISCO 1960.

⁴¹ MARINELLI 1959, p. 12.

Nel maggio 1959 esce il primo numero di un'altra collana per l'italiana RCA. Si tratta della Storia della Musica Italiana in quaranta dischi divisi in quattro volumi curata dal musicologo Cesare Valabrega e intrapresa sotto gli auspici della Discoteca di Stato, il Consiglio Internazionale della Musica e l'Unesco. Un'operazione in qualche modo complementare a quella di Allorto e più vicina per mole alle citate raccolte straniere; la lussuosa custodia di pelle ne tradisce, infatti, la destinazione al buon salotto borghese. Ogni volume reca un libro illustrato di grande formato di non agile consultazione con più di un centinaio di riproduzioni di fonti musicali, in bianco e nero e a colori, qualche scarna riga di introduzione al contesto storico e i testi dei brani. Nulla, insomma, che potesse compensare neanche lontanamente i volumi Oxford della History of Music in Sound. Consapevole dell'inavvicinabilità di una tale opera, RCA anticipa l'uscita di ogni volume con un 'disco-selezione', un'economica *preview* che poteva bastare al pubblico meno abbiente per avere un'infarinatura molto superficiale, ma a buon mercato.

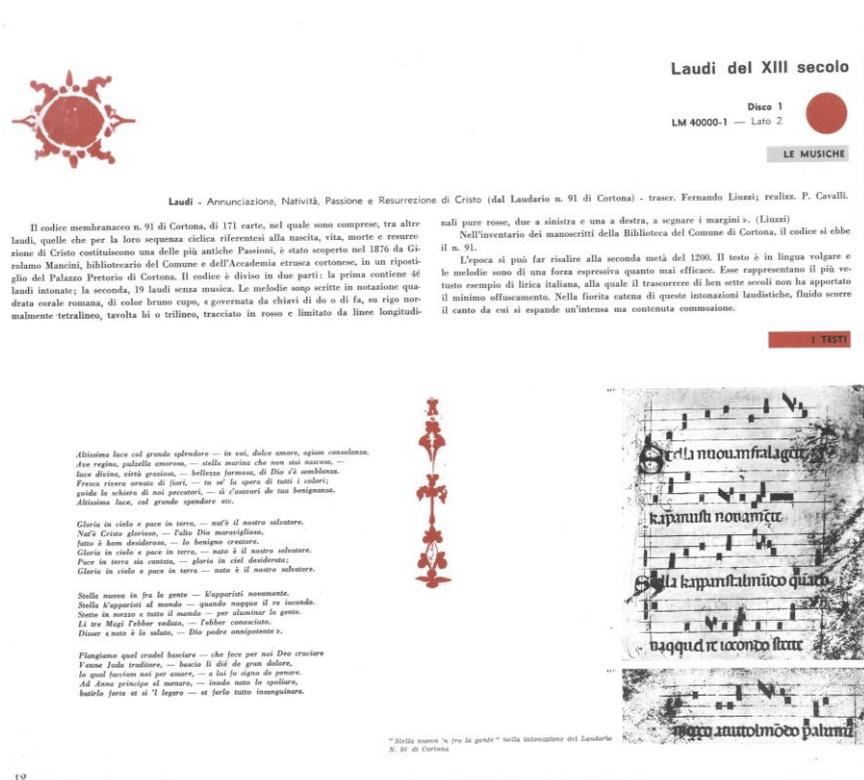


Figura 3. La pagina della *Storia della musica italiana* di Cesare Valabrega, vol. 1, che introduce le laudi duecentesche eseguite dal Sestetto Italiano "Luca Marenzio"

Su «Musica e Dischi» l'articolo di Pietro Berri *Le iniziative fonografiche che fanno onore all'Italia* presenta e applaude entrambe le iniziative, considerando l'assenza sino ad allora

di tali operazioni una grave lacuna dovuta soprattutto alla scarsa intraprendenza dei musicologi e alla diffidenza, ancora diffusa tra molti della categoria, nei confronti dell'uso del supporto discografico a fini didattici.⁴² Riprova della situazione contro cui si batteva la redazione di «Disclub» che lavorava invece per conferire dignità estetica a un supporto diviso tra una concezione puramente 'commerciale' e quella di 'surrogato' dell'esecuzione *live*, in entrambe le visioni, comunque, non degno di valutazione scientifica. Berri non aveva tutti i torti: ancora nel 1968, al Congresso Internazionale di Studi inserito nel Primo meeting internazionale del Disco tenutosi presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia, le posizioni di Leibowitz sulla fruizione - reiterata e potenzialmente infinita come quella offerta dal disco - di un'interpretazione sempre uguale a se stessa e dunque passibile di essere recepita in maniera acritica, si scontravano con quelle di Giuseppe Pugliese, convinto invece dell'importanza del disco come strumento di cultura unico e insostituibile.⁴³

I lacunosi strumenti della critica musicale italiana cui si era fatto accenno precedentemente escono allo scoperto anche in occasione dell'uscita RCA, limitando le recensioni alla sola presentazione del contenuto e plaudendo genericamente all'operazione con un rinnovato orgoglio patriottico per l'immenso patrimonio musicale cui l'Italia ha dato i natali.

A differenza di quella di Allorto, però, la raccolta curata da Valabrega varca i confini nazionali, e di tutt'altro avviso si rivela la critica musicologica straniera: Paul Henry Lang su «The Musical Quarterly» dedica ben cinque pagine a un giudizio spietato quanto giusto nei confronti del volumetto d'accompagnamento ai dischi firmato da Valabrega: pessima la traduzione inglese del soprano Cynthia Jolly, e, cosa ancor peggiore, semplicistiche e sommarie le poche righe redatte dal musicologo, che, senza mezzi termini viene definito «studioso da quattro soldi» e «dalle teorie vecchie di almeno di una generazione», impregnate di darwinismo e campanilismo, se non di nazionalismo.⁴⁴ Smaccatamente proiettata verso il tardo Rinascimento, la scelta del musicologo romano sembra bruciare le tappe per concentrarsi sulla polifonia di Palestrina e sulla nascita del melodramma, punti d'arrivo di secoli di musica letti in chiave positivista. Basti notare come, dopo il primo disco dedicato a

⁴² BERRI 1959.

⁴³ La musicologia italiana, annoverava naturalmente delle eccezioni: Francesco Degrada era ben conscio dell'importanza dell'esecuzione discografica e ne aveva dato prova seguendo il processo di registrazione da parte del gruppo vocale diretto da Angelo Ephrikian delle musiche gesualdiane di cui egli aveva curato l'edizione.

⁴⁴ LANG 1962.

canto ambrosiano e gregoriano e laudi duecentesche, il secondo principi con l'Ars nova per terminare con Palestrina.

Anche Claude Palisca, benché dai giudizi più morbidi e compiaciuto di un buon livello musicale – che anche Lang, tuttavia, non può fare a meno di riconoscere – non manca di sottolineare l'insufficienza dell'apparato testuale che non permette alla raccolta italiana di godere del peso musicologico delle sorelle straniere. Il fine – Palisca ci vede bene – pare quello di abbellire una bella libreria borghese e di dilettere l'occhio dell'utente che certamente può apprezzare le riproduzioni delle antiche fonti musicali ma che, difficilmente, si calerà autonomamente nell'ascolto di un repertorio ostico senza il necessario supporto divulgativo.⁴⁵

Trovava conferma, dunque, il diffuso timore di tanti scettici che avanzavano parallelismi con il mercato letterario – «Vedete che cosa succede coi libri? Spesso li comprano gli snob che non li leggono neanche, li mettono in libreria e più costano e più sono eleganti e meglio è».⁴⁶ Nonostante tutto, come argomentava il critico Mario Pasi dalle pagine di «Musica d'oggi» la produzione di tali opere poteva essere vista come il risultato di una nuova promozione culturale musicale che trovava nel disco un nuovo mezzo, e che, se giustamente orientata, poteva fungere da traino per alimentare quella fortuna che il disco di musica classica stava conoscendo proprio a metà degli anni Sessanta soddisfacendo un pubblico diverso da quello delle 'canzonette'.

Le due raccolte discografiche costituiscono un ottimo punto di partenza per un'indagine sugli interpreti di musica antica in questo primo periodo.

In area milanese, Allorto ingaggia formazione corali locali: alla Polifonica Ambrosiana – di cui mi occuperò nel terzo capitolo – affida il volume sul canto ambrosiano e gregoriano e l'esecuzione del dramma liturgico; ai Madrigalisti Milanesi diretti da Renato Fait, organista del Duomo, la polifonia profana del Rinascimento. Per l'Ars nova italiana viene chiamato il Complesso fiorentino strumenti antichi diretto da Rolf Rapp.

In contesto romano, il canto liturgico è invece affidato al Coro dell'Istituto Pontificio di Musica Sacra, le laude duecentesche al Sestetto Italiano Luca Marenzio mentre il Coro

⁴⁵ PALISCA 1963.

⁴⁶ PASI 1965, p. 203.

dell'Accademia Filarmonica Romana è interprete della polifonia profana; per quanto concerne l'Ars nova, il Francesco Landini Ensemble, di cui non si reperisce altra notizia al di fuori di questa incisione, sembra essere stato creato apposta per la registrazione RCA.

Si tratta di ensemble che variano dalle formazioni amatoriali (Polifonica Ambrosiana), a semi-professioniste e professioniste, quasi mai specializzate in un repertorio circoscritto. La carenza di gruppi specificatamente dedicati al repertorio medioevale porta a un riciclo di interpreti del più frequentato repertorio cinque e seicentesco. È il caso del Sestetto Italiano Luca Marenzio che incide laudi cortonesi per l'antologia RCA ma nasce come esperienza professionistica all'interno del Coro Universitario di Franco Maria Saraceni, dedicandosi, come indica il nome, al repertorio madrigalistico. Parallelamente conduce una fruttuosa e stabile collaborazione stabile con il compositore Sylvano Bussotti.

Un altro caso è quello del Complesso fiorentino di strumenti antichi, estensione del duo di Rolf Rapp e Nives Poli. Rapp è un liutista tedesco stabilitosi in Italia durante la guerra, Poli è ex prima ballerina della Scala che dopo il conflitto si trasferisce a Firenze e studia flauto e liuto col marito. Il repertorio più abituale del duo è settecentesco; nel 1959 incide con l'orchestra dell'Angelicum il Concerto per flauto RV 434 e quello per liuto RV93.¹⁷ Spesso ospite sulla radio locale di Trieste, esegue repertorio da camera di Bach e Vivaldi, adattamenti di Dowland per flauto e liuto e di musica cinque e seicentesca. Nel 1959 il Complesso prende parte alle sei puntate *La musica nella Firenze dei Medici* illustrate dal musicologo Mario Fabbri¹⁸ e nel 1960 è inserito all'interno dell'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino per la prima ripresa moderna dell'*Euridice* di Peri, con regia di Zeffirelli. L'attività sul repertorio medioevale si sostanzia nella collaborazione con il Centro studi sull'Ars nova di Certaldo ma, al di fuori di esecuzioni esplicative, l'Ars nova italiana non trova spazio nella vita concertistica.

¹⁷ A. Vivaldi, *Concerto per flauto dolce e Concerto per liuto*, Nives Poli-Rapp, Rolf Rapp, Orchestra dell'Angelicum di Milano, 1959 Harmonia Mundi HM 25120.

¹⁸ Come annunciato in RADIOCORRIERE 1959.

Capitolo 2.

La lauda e il dramma liturgico: precursori o alternative al melodramma?

2.1 Monodia cortese: un repertorio presto abbandonato.

Il secondo dopoguerra musicale italiano ridimensiona gli umori campanilistici e autarchici del primo Novecento, ma sostanzialmente, per quanto riguarda la musica del passato, rimane legato alla riscoperta del proprio repertorio nazionale. In questo senso, alcune linee di ricerca che erano andate delineandosi nella prima metà del secolo sembrano venire drasticamente ridimensionate, se non abbandonate, negli anni successivi al secondo conflitto mondiale.

È il caso della monodia cortese che, sotto la spinta degli studi filologici di fine Ottocento aveva avuto una certa ripercussione anche nel campo performativo, pur in situazioni di strettissima cerchia di addetti ai lavori.⁴⁹

Il concerto che ebbe luogo nel gennaio 1909 a Firenze per il Corso di letture dantesche in cui venivano presentate musiche trobadoriche arrangiate da Luigi Torri per quartetto d'archi, arpa e harmonium, non solo fu un momento importante della vita musicale fiorentina, ma scatenò un'accesa polemica sulle pagine della rivista «Musica».⁵⁰ L'armonizzazione e l'orchestrazione del Torri venivano infatti aspramente criticate dall'accademico della Filarmonica Romana Giorgio Barini, il quale l'anno precedente, in seno a una conferenza sul Medioevo, aveva presentato una serie canzoni di trovatori e *Minnesänger*, affidandole a quattro voci femminili accompagnate da due viole, tutte eseguite all'unisono. Ci pensò l'autorevole intervento di Oscar Chilesotti a placare gli animi, ricordando che i trovatori solivano accompagnarsi con liuto o viola e certamente armonizzavano il canto.

Al Torri, dunque, non pareva di esser troppo fuori strada proponendo un quartetto d'archi. Egli esplicita le sue scelte esecutive nella prima di quel concerto, avvenuta il 13 aprile 1908 presso il Circolo Filarmonico e Artistico di Padova introdotta da una conferenza del filologo Vincenzo Crescini. Seguendo le indicazioni del Restori che proponeva l'accompagnamento di un violoncello e due viole con lunghe note di bordone all'unisono,

⁴⁹ In particolare si deve ad Antonio Restori l'importante manuale di *Letteratura provenzale* (1891) e uno studio sulla storia della musica legata alla poesia cortese, *Per la storia musicale dei trovatori provenzali* (1896); a Giulio Bertoni *I trovatori d'Italia* (1915) e *La letteratura provenzale* (1926).

⁵⁰ Per una panoramica della diatriba, STREICHER 2014, soprattutto le pp. 481-484.

o tutt'al più per intervalli di terza e sesta, il musicologo aveva, per una maggior intensità sonora, raddoppiato il quartetto d'archi e aggiunto, come riempitivo ma senza funzione armonica, il timbro di un'arpa. Al concerto trobadorico, i due studiosi fecero seguire quattro anni più tardi un Concerto di Musica Francese nel Medioevo presso la Sala del Museo Civico di Padova, il 15 maggio 1912 con repertorio oitanico, sino ad allora mai eseguito in Italia.⁵¹

In un momento di crescenti nazionalismi, è singolare leggere le parole di Crescini che ricorda l'importanza della lirica cortese per lo sviluppo di una letteratura europea che in epoca medioevale mantiene tratti sostanzialmente omogenei. Ma ciò che della lirica cortese realmente interessava al primo Novecento era la qualità di una forma musicale che nasceva da un substrato popolare di cui manteneva certi caratteri di indefinitezza tonale, di elementarità e libertà espressiva, e che al contempo era vera e propria musica d'arte. L'indeterminatezza ritmica della notazione e l'immediatezza della monodia accompagnata contrapponeva la lirica cortese alle coeve e successive astrusità polifoniche alle quali solo Palestrina sarebbe stato in grado di infondere una vena melodica tipicamente italiana. Come ha riassunto felicemente Fiamma Nicolodi, la ripresa dell'antica arte musicale perduta «si precisa nello sfondo di un nazionalismo di marca postrisorgimentale, coniugato adesso con la concezione evolucionistica di progresso».⁵² Fondamentale è la rilettura in chiave musicale della filosofia spenceriana di Oscar Chilesotti: da una parte «un'arte volgare [...] ispirata sulle tradizioni dei trovatori e sui mezzi del canto gregoriano», che «coltivava principalmente la melodia con disegno ritmico definito», dall'altra

un'arte scientifica [che invece] cominciò sulle rovine del canto gregoriano colla diafonia od organum [...] divenne un po' più varia nel discanto [...] e poi di grado in grado, ampliando e ingarbugliando simile armonia rudimentale [...] giunse a stabilire una polifonia astrusa, i cui maestri indiscussi furono i Fiamminghi.⁵³

⁵¹ Crescini dà notizia di entrambe le occasioni sugli Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, narrando della genesi del concerto, delle scelte esecutive, trascrivendo parte della conferenza e fornendo a corredo i testi dei brani, le trascrizioni di Torri e la rassegna stampa dei giornali cittadini: in CRESCINI 1909 e CRESCINI 1912.

⁵² NICOLODI 1982, p. 69. Il suo studio è fondamentale per inquadrare le diverse tendenze musicologiche che hanno preso avvio all'inizio del secolo; un altro riferimento, più recente, specificatamente dedicato alla musica medioevale è PANTI 2011.

⁵³ CHILESOTTI 1911, pp. 16-17.

Rimedio fu Palestrina, che, «sciogliendosi dalle pastoie della scuola fiamminga», seppe «infondere alle sue composizioni vero carattere religioso e giusta espressione, mediante semplicità e chiarezza».⁵⁴

Tra gli studi demologici era convinzione diffusa, e non solo in Italia, che il folklore cominciassero o addirittura si identificasse con il Medioevo, e questo in ragione del carattere modale che caratterizzava le intonazioni liturgiche e paraliturgiche del gregoriano e la musica di tradizione orale.

Nel 1937, in Canada, l'antropologo Marius Barbeau dava alle stampe la raccolta di musica folklorica *Romancero du Canada*, basata su un lungo lavoro di registrazione delle musiche di tradizione orale dell'area nord-americana di lingua francese. In un momento in cui i francofoni canadesi rivendicavano la loro indipendenza, non fu difficile per Barbeau sostenere che il repertorio tradizionale canadese avesse origini antichissime che rimontavano al Medioevo francese e che poi erano arrivate nel Nuovo Mondo con la seicentesca ondata di popolamento. Poco avvezzo allo studio filologico, Barbeau chiede nel 1916 consulenza musicologica a Jean-Baptiste Beck, studioso che si era occupato della trascrizione ritmica delle melodie di trovatori e trovieri. Ed è chiarificatore il fatto che Beck e Barbeau presentassero la prima ripresa del più antico testo teatrale in lingua romanza, *Le jeu de Robin et Marion* del troviero artesiano Adam de la Halle, proprio all'interno del Canadian Folk Song and Handicraft Festival del 1928.⁵⁵

La situazione italiana è notoriamente diversa; non vale la pena soffermarsi troppo sul fatto che l'Italia tra le due guerre guardasse al suo passato primariamente attraverso la lente dell'attività dei compositori della generazione dell'Ottanta, i quali attingevano da un antico patrimonio popolare-urbano, inserendolo in cornici formali colte e volgendolo totalmente al gusto personale. La ricerca etnomusicologica era del resto troppo poco sviluppata perché i compositori guardassero dalla tradizione orale come un Bartók e perché si ricersero parallelismi tra quest'ultima e la musica 'colta' antica.

Gli stilemi del Medioevo musicale servivano più che altro da ispirazione al superamento della 'dittatura' della musica temperata e all'esplorazione di nuove sonorità, ma le intenzioni nazionalistiche e post-risorgimentali portarono primariamente al recupero non più

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ HAINES 2008 e HAINES 2014.

della lirica cortese, recepita come non italiana, quanto del canto gregoriano, considerato come espressione squisitamente romana.⁵⁶

Ancora durante il conflitto, il 14 novembre 1942, ebbe luogo a Vicenza un concerto di melodie trobadoriche dal Canzoniere dell'Ambrosiana trascritte e spiegate da Ugo Sesini, per la voce di Rachele Maragliano Mori e la viola di Giovanni Leone, concerto sanzionato e accusato di propaganda antifascista per aver presentato un repertorio proprio di un paese 'nemico'. Era invece un'altra occasione per presentare i risultati della ricerca musicologica, avendo Sesini pubblicato nel 1939 l'edizione del Canzoniere trobadorico G della Biblioteca Ambrosiana. Un lavoro, in realtà, ben presto dimenticato, allorché il musicologo, unitosi alla resistenza partigiana nel 1942, venne arrestato nel 1944 e deportato a Mauthausen dove morì nel febbraio del 1945.

Dopo la guerra, le cose non cambiano in modo sostanziale. I successivi studi di Raffaello Monterosso⁵⁷ sulla monodia cortese - principalmente incentrati sul fornire una nuova teoria di trascrizione ritmica della notazione quadrata - non diedero particolare sporne all'attività performativa.⁵⁸ Vale la pena ricordare il Concerto di musiche monodiche medioevali in occasione delle celebrazioni perugine per il VII centenario del Movimento dei Disciplinati il 25 settembre 1960 e quello presso la XXII Settimana Musicale Senese nel settembre 1965 che seguiva la conferenza di Monterosso *La musica nell'opera di Dante* ma la cui esecuzione era affidata al gruppo viennese Musica Antiqua diretto da René Clemencic.

Per quanto riguarda la discografia, né la raccolta di Valabrega, né quella a fini didattici di Allorto fanno menzione di monodia cortese. L'unica realizzazione italiana è il disco Philips *Trovatori-Laude* in cui la prima facciata reca otto canzoni trobadoriche per la voce del mezzosoprano Claudia Carbi e l'accompagnamento al cembalo dello stesso Monterosso.⁵⁹

⁵⁶ GHERARDI 1985.

⁵⁷ MONTEROSSO 1956.

⁵⁸ Vale la pena ricordare, ma aprirebbe un campo di indagine molto vasto quella mastodontica produzione del *Troilo e Cressida* di Luchino Visconti ai Giardini di Boboli nel maggio 1949 per il Maggio Musicale Fiorentino. Il tenore Alfredo Bianchini e il baritono Gino Orlandini intonavano canzoni trobadoriche armonizzate da Eva Riccioli Orecchia, accompagnati da flauto e liuto.

⁵⁹ *Trovatori, Laude*, Claudia Carbi e Raffaello Monterosso, Philips, collana Monumenta italicae musicae, A 00773 R, 1955.

2.2 Lauda e dramma liturgico

Un interesse molto più consistente aveva invece suscitato la lauda medioevale, in lingua volgare italiana e strettamente legata alla storia della nazione, essendo repertorio nato in seno alle confraternite tosco-umbre. L'attenzione musicale novecentesca non si limitava, tuttavia, alle laude musicate - dunque quelle duecentesche tradite dai Codici di Cortona e di Firenze - ma prendeva in considerazione anche quelle letterarie, con un particolare riguardo alla lauda drammatica, considerata il primo germe di teatro popolare medioevale.

Le numerose esecuzioni sceniche e montaggi di laude - solo raramente eseguite in forma di concerto - le assimilano ad un'altra forma che ebbe particolare fortuna nell'immediato dopoguerra: il dramma liturgico.

Dopo le operazioni di Respighi e Pizzetti, cimentatisi nel teatro medioevale rispettivamente con *Lauda per la natività del Signore* (1930) e *La sacra rappresentazione di Santa Uliva* (1935), gli anni Cinquanta conoscono le svariate riprese dello spettacolo *Laudes Evangelii* di Valentino Bucchi con la coreografia di Léonide Massine, ispirato a una scelta di laude dal codice di Cortona, che debutta nel 1952 alla Sagra Musicale Umbra e che verrà ripreso al Teatro alla Scala nel 1959 e nella stagione successiva. Lo stesso Bucchi, che tra 1951 e il 1953 aveva fatto una trascrizione de *Le jeu de Robin et Marion* per la radio, tornerà al teatro sacro con il radiodramma *La Passione di Revello* nel 1966.⁶⁰

Al di fuori di queste 'riscritture' che in ogni caso sono indicative dell'interesse che suscita il teatro del Medioevo anche dal punto di vista compositivo, sul versante 'filologico' è necessario ricordare lo spettacolo *Tornate a Cristo, con paura* messo in scena nel 1961 dal Piccolo Teatro di Milano per la regia di Mario Missiroli, una composizione di laude perugine drammatiche che affida al gruppo corale Polifonica Ambrosiana l'esecuzione corali di laude e altri brani due e trecenteschi. La stessa Polifonica aveva dal 1957 stabilmente in repertorio - in versione da concerto - il dramma liturgico cividalese *Planctus Mariae*.

Sempre nel 1961, l'Angelicum di Milano inaugura la gestione del Teatro del Covegno con l'esecuzione scenica di due drammi liturgici, lo *Sponsus* e una *Visitatio Sepulchri* dal manoscritto di Orléans affidando la realizzazione musicale al Complesso fiorentino di strumenti antichi di Rolf Rapp e Nives Poli, autrice tra l'altro di un'aggiunta coreografica.

⁶⁰ Su Valentino Bucchi, PANNELLA 1976, in particolare pp. 145-211 per le trascrizioni. Sulle *Laudes Evangelii*, anche CILIBERTI 1998.

Per quanto concerne l'attività discografica, le laude avevano beneficiato del già citato disco Philips di Monterosso del 1955, il cui lato B reca quattro laude per soprano e accompagnamento di cembalo.

Due laude comparivano nel disco del Coro universitario "Franco Maria Saraceni", e nel 1962 Edwin Loehrer con il Coro e orchestra della Società cameristica di Lugano incidereva buona parte delle melodie del codice cortonese.

Il secondo volume dell'antologia di Allorto riportava il *Planctus Mariae* e una scelta di tre laude eseguiti rispettivamente dalla Polifonica Ambrosiana e dal Piccolo Coro del Conservatorio di Milano.

La raccolta curata da Valabrega si limitava a invece cinque brani dal laudario di Cortona eseguiti dal Sestetto Italiano "Luca Marenzio" non includendo alcun dramma liturgico.

2.2.1 Teatro religioso negli anni Trenta.

Come si è visto, l'interesse per lauda e il dramma liturgico risaliva agli anni prima della guerra, rispondendo a due particolari poli d'attrazione per la musicologia del primo Novecento: da una parte a quella fascinazione per un repertorio popolare o almeno popolareesco portatore delle radici più autentiche dell'italianità; dall'altra a un'attrazione per la dimensione drammatica di certa musica antica, come alternativa all'indigesto e pervasivo melodramma ottocentesco.

Non è fatto ignoto che durante il ventennio fascista fosse Monteverdi il musicista in grado di ricoprire il ruolo che era stato di Verdi per l'epoca risorgimentale, incarnando le urgenze di un nazionalismo che esaltava il Rinascimento italiano e la nascita della sua più autentica invenzione musicale, il dramma per musica. Spente le frange più marcatamente nazionaliste, gli anni del dopoguerra continuano a leggere l'intera produzione monteverdiana nel solco della sua portata drammatica, un'estetica che comincerà ad essere ridimensionata solo a partire dagli anni Settanta.⁶¹

Su questo versante, lo spartiacque della guerra non sembra essere particolarmente determinante e dirompente; tra il repertorio più frequentato, prima e dopo il conflitto, continua ad esservi il dramma per musica monteverdiano, le opere teatrali di Emilio de' Cavalieri, la produzione madrigalistica di Banchieri e gli oratori di Carissimi.

⁶¹ Sulla lettura monteverdiana in epoca fascista, DELL'ANTONIO 1996.

Erano stati gli studi letterari di fine Ottocento a fornire un incremento importante alla riscoperta di antichi testi drammatici medioevali; risalgono all'ultimo ventennio del XIX secolo i contributi di Alessandro D'Ancona sulla poesia popolare e le origini del teatro italiano; nel 1924 Vincenzo De Bartholomaeis, allievo di Ernesto Monaci, dava alle stampe la prima edizione di *Origini della poesia drammatica italiana* (poi rivista nel 1943), un'indagine di dimensioni enciclopediche che principiava dalle composizioni giullaresche e gli uffici latini per giungere alle rappresentazioni tre e quattrocentesche e che beneficiava di un taglio storico-musicale che sarà riferimento per i successivi studi musicologici.

Tuttavia, nell'ambito degli studi filologici e teatrali, la riesumazione degli antichi testi dagli archivi non si traduceva in un'altrettanto efficace azione performativa, portando nel 1925 l'etnologo Paolo Toschi ad auspicare che si tornassero a mettere in scena nelle chiese le rappresentazioni medievali che lì erano nate.⁶²

Cogliendone i suggerimenti, nel 1933, Jacques Copeau portava per la stagione del Maggio Musicale Fiorentino *La leggenda di Santa Uliva* nel chiostro di Santa Croce, spettacolo che avrebbe rivoluzionato la concezione del teatro sacro novecentesco e inaugurato la nascita del teatro di regia italiano. Nel 1937 Silvio D'Amico - che già dietro le quinte era stata la mente dello spettacolo di Copeau - su richiesta del Podestà di Padova, metteva in scena nella piazza di San Nicolò il montaggio di laudi umbre *Mistero della Natività, Passione e Resurrezione di Nostro Signore*. Era questa la risposta di D'Amico alle sollecitazioni di Toschi e a quelle ben meno nobili di Mussolini che premeva per la costituzione di un teatro di massa tutto italiano. In realtà, già l'anno precedente, nel 1936, quasi anticipazione dello spettacolo padovano, aveva visto la luce allo Studio Eleonora Duse la lauda drammatica jacoponica *Pianto di Maria*, inframmezzata da laude corali dal Codice di Cortona trascritte da Fernando Liuzzi e che verranno utilizzate anche per il successivo *Mistero*. Attingendo ad una tradizione letteraria radicata non all'interno di una *élite*, ma espressione di un intero popolo, il teatro religioso di D'Amico andava nella direzione di superare l'orizzonte del pubblico borghese tornando a parlare al popolo in una rinnovata comunione spirituale tra Poeta - in questo caso gli anonimi compilatori dei laudari - e pubblico.⁶³

⁶² TOSCHI 1925, I, p. LXVII.

⁶³ TINTERRI 2011, p. 80.

2.2.1.1 *La Passione di Fernando Liuzzi.*

Le messe in scena di Roma e Padova non erano tuttavia le prime occasioni di ascolto delle laude duecentesche.

Nel 1932, il secondo Festival Internazionale di Musica di Venezia aveva ospitato una serata di teatro da camera, fortemente voluta e teorizzata dal direttore artistico Adriano Lualdi. Il 16 settembre, presso il Teatro Goldoni, andava in scena, in una serata dedicata alla ‘musica antica’ tra la bachiana *Cantata del Caffè* e il monteverdiano *Combattimento di Tancredi e Clorinda* nella trascrizione di Alceo Toni, lo spettacolo di laudi *La Passione di Cristo* di Fernando Liuzzi.⁶⁴

Allora docente di estetica e di storia della musica presso l’Università di Roma e direttore dell’Istituto di Storia della Musica, Liuzzi stava lavorando alla monumentale edizione dei laudari di Cortona e Magliabechiano che avrebbe visto la luce nel 1935 per i tipi dell’Istituto Poligrafico dello Stato.

Liuzzi aveva compiuto gli studi musicali tra Bologna, Roma e Monaco dove aveva studiato con Max Reger e nel 1917 aveva preso incarico di docenza di Armonia e Contrappunto presso il Conservatorio di Firenze, città che gli fu particolarmente fertile. Immerso nella vivace vita musicale fiorentina d’inizio secolo, vicino ai compositori della ‘generazione dell’Ottanta’, fu fondatore insieme ad Alfredo Casella e Vittorio Gui del Maggio Musicale Fiorentino, nonché della Società Italiana di Musica Moderna e successivamente della Società Internazionale di Musica Contemporanea.⁶⁵

Dalla fine del primo ventennio del Novecento i suoi interessi avevano cominciato a rivolgersi al Medioevo musicale italiano; al 1929 risale il suo saggio *L’espressione musicale del dramma liturgico*, e all’anno seguente *Drammi musicali dei secoli XI-XIV*, mentre la trascrizione del dramma liturgico *Sponsus* vedrà la luce nel 1937.⁶⁶ Di origine ebrea, Liuzzi morirà nel 1940 a Firenze dopo un forzato esilio in Belgio e negli Stati Uniti, in seguito all’introduzione delle leggi razziali che, dal 1938 in Italia, oltre a sollevarlo dall’incarico di

⁶⁴ La Passione verrà portata in scena anche a Milano al Teatro alla Scala nel concerto del 15 aprile 1935 per il Concerto del Giovedì Santo, insieme a *Stabat Mater* e *Te Deum* di Giuseppe Verdi. Direttore: Antonio Guarnieri. M. del coro: Vittorio Veneziani.

La Passione, Mistero del XIII sec. (dal Laudario di Cortona), trascr. Per soli, coro e orch. Di F. Liuzzi. Esecuzione scenica. Solisti di canto: Carolina Segre, Vittoria Palombini, Gino del Signore, Piero Biasini. Direttore della messa in scena: Lothar Wallenstein. Sc.: Nicola Benois. Dir. All. sc.: Caramba

⁶⁵ Per le notizie biografiche, MARANGONI 2011.

⁶⁶ Rispettivamente, LIUZZI 1929, LIUZZI 1930, LIUZZI 1937.

direttore dell'Istituto di Storia della musica, causeranno il ritiro dal mercato della sua immensa fatica editoriale sui Laudari.

Tuttavia, nel 1932, al Festival di Venezia c'era ancora posto per i musicisti non allineati al regime; le difficoltà sono più che altro di ordine finanziario e logistico e causano allo studioso anconetano lunghe contrattazioni con la direzione artistica comportandogli qualche rinuncia nella messa in scena della sua *Passione*. In ogni caso, il 10 marzo 1932, Lualdi annuncia a Liuzzi che «La Lauda che tu hai scoperta si farà, e nella sua miglior forma: quella scenica»,⁶⁷ con i movimenti affidati alla regia di Guido Salvini e le scene di Giovanni Grandi, su bozzetti di Antonio Maraini.⁶⁸

Oggetto di quello che Liuzzi voleva si chiamasse *Natività, Passione e Resurrezione di Cristo. Mistero umbro-toscano del secolo XIII, per soli e coro, trascritto e strumentato da Fernando Liuzzi*⁶⁹ è un montaggio di laude estratte dalla sezione centrale del Laudario di Cortona, un gruppo compatto di dieci componimenti dal XVIII al XXVII che dall'Annunziazione narrano della Passione di Cristo sino alla Resurrezione; all'interno della silloge Liuzzi inserisce la lauda di Maddalena (n. XXXIX del Cortonese) e il lamento di Maria *Voi ch'amate lo Creatore* dal Codice Magliabechiano.

Con un'orchestra da camera di 2 flauti, 1 oboe, 2 trombe, 2 arpe, 4 o 5 viole, 3 celli, 2 contrabbassi e organo, Liuzzi richiede un coro di 25 cantori (8 soprani, 6 alti, 6 tenori, 5 bassi) e tre solisti (un mezzosoprano o un contralto, un tenore registro medio e un soprano leggero). Il gruppo dei Madrigalisti Romani, «gente già sperimentata in questo stile, buoni lettori, e disposti a venire per poco», venne comunque scartato per ragioni economiche a favore del coro locale.⁷⁰

Nonostante i tentativi di Lualdi di piazzare Elvira Casazza, il mezzosoprano prediletto da Toscanini che canterà invece nel *Combattimento* monteverdiano, per la parte di Maria nel

⁶⁷ Lettera di Adriano Lualdi a Fernando Liuzzi datata 30 marzo 1932 e conservata presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee di Venezia (Archivio Storico, serie Scatole Nere, B 66, carteggio, opera da camera, documento 59A 148).

⁶⁸ La foto inserita riporta un bozzetto di Maraini pubblicato in LIUZZI 1935; non sono presenti bozzetti presso ASAC, né è presente la partitura.

⁶⁹ Così come espresso nella lettera di Fernando Liuzzi a Adriano Lualdi, 19 aprile 1932 (ASAC, Archivio Storico, serie Scatole Nere, B 66, carteggio, opera da camera, documento 59A 156).

⁷⁰ Così richiesto in (Archivio Storico, serie Scatole Nere, B 66, carteggio, opera da camera, documento 59A 2). Trattasi de I Madrigalisti della Reala Accademia Filarmonica Romana, gruppo fondato nel 1929 dal Maestro Armando Antonelli e dall'attività circoscritta a sole tre stagioni concertistiche.

Pianto della Vergine si esibisce Gianna Perea Labia, Alfredo Sernicoli come angelo nella lauda dell'Annunciazione, mentre Edmea Limberti e Ginevra Vivante si avvicinano nelle strofe che Liuzzi affida alla voce solista in veste non di personaggi, ma di 'Storici e narratori'. Scelta che manteneva così un'omogeneità di struttura drammaturgica con il Narratore della *Cantata del caffè* e il testo tassiano del *Combattimento di Tancredi e Clorinda*.

Queste le laude che compongono la *Passione*:

- I. Cristo è nato et humanato
- II. Gloria in cielo e pace'n terra
- III. Stella nuova'n fra la gente
- IV. Magdalena degna da laudare
- V. Plangiamo quel crudel basciare
- VI. Ben è crudele e spietoso
- VII. De la crudel morte de Cristo
- VIII. Voi ch'amate lo Criatore
- IX. Dami conforto Dio
- X. Onne homo
- XI. Jesù Cristo glorioso
- XII. Laudamo la resurrectione

Benché Liuzzi fosse perfettamente consapevole di non avere a che fare con un testo teatrale *tout court*, non esita a chiamare *Mistero* lo spettacolo proposto per la forte narrativa che contraddistingue il blocco di laudi, alle quali aggiunge i due momenti contemplativi e patetici di Maddalena e della Vergine.

Poco prima del Festival di Venezia, Liuzzi pubblica su «Scenario» un breve saggio dal titolo *Melodie per un mistero italiano del Duecento*⁷¹ in cui emergono le ragioni del suo interesse e della scelta di eseguire le laude in versione scenica: la loro varietà musicale, semplice, 'anti-intellettuale' e diretta, trova organicità all'interno dei due codici di Firenze e Cortona nella «vena eloquente, [nell]a medesima forza espansiva e comprensiva [...] che si ritroverà negli istanti più geniali dell'espressione drammatico-musicale italiana».⁷²

⁷¹ LIUZZI 1932; qui faccio riferimento all'estratto ripubblicato da Treves pochi mesi dopo.

⁷² *Ibid.*, pp. 5-6.

La capacità espressiva della produzione laudistica viene messa in relazione con quello stile rappresentativo cinquecentesco che nascerà in seno alla Camerata de' Bardi tre secoli più tardi. Il tardo Cinquecento fiorentino, dunque, non inventa nulla, ma recupera un'esperienza musicale e poetica antica: la forma di ballata delle laude e i passi in stile declamatorio (ad esempio, le strofe narrative di *De la crudel morte de Cristo*, costruite intorno ad un'unica corda di recita) altro non sono che i prodromi della nascita del melodramma, prelundando alla forma di 'aria col da capo' e al recitativo.

Se sino ad allora la nascita della musica italiana era stata fatta principiata nel Quattrocento inoltrato, quando la produzione popolare di frottole e strambotti si svincolava dalla 'astrusità' della polifonia fiamminga, è necessario che ora questa venga retrodatata al XIII secolo, che già conosceva una produzione indigena e dalla vena popolare.

Il successo di Venezia è pieno e vivissimo; sette sono le chiamate sul palco a fine spettacolo per il direttore Antonino Votto e il maestro del coro Vittore Veneziani, ben dieci per Liuzzi.

Le penne di Alceo Toni e dell'anonimo cronista del «Corriere della Sera» si esprimono cautamente sulla fedeltà interpretativa proposta, riservandosi di esprimere giudizi ad edizione dei Laudari avvenuta, in particolare in merito alla trascrizione ritmica.⁷³ In ogni caso, il comune sentire è che la musica delle laude, pur così antica, riesca a dare sfogo a un'intensa emotività tutta italiana. Ciò che colpisce è la naturalezza, la semplicità e l'espressività di un canto che non ha nulla a che fare con il gregoriano, né reca caratteri della lirica trobadorica:

La melodia calda e fluente, apre in forma radiosa l'avvicinarsi delle laudi, che passano lente e solenni, ora assortite in un clima tutto pervaso da un senso di religioso fervore, ora contenute negli effetti di una drammaticità cupa e impetuosa, ora dominate dal soffio di un'umanità sì profondamente appassionata, da sembrare perfino in contrasto con quelle che furono tutte le altre forme artistiche del tempo.⁷⁴

L'anno successivo, in America, *L'Anthologie sonore* diretta da Curt Sachs avrebbe dedicato il primo 78 giri della serie a ballate italiane e canzoni religiose del XIV secolo. Il disco,

⁷³ TONI 1932, CORRIERE 1932. Le recensioni relative allo spettacolo veneziano sono presenti in ASAC (Raccolta documentaria, Sezione Musica, 1932, 1/1).

⁷⁴ GAZZETTA 1932.

contenente quattro tracce, due per lato, presentava la lauda *Gloria in cielo* dal manoscritto Magliabechiano, la prima incisione che ci è pervenuta di questo repertorio.⁷⁵ A interpretarla è il tenore svizzero Max Meili, diventato celebre per aver cantato al funerale di Joyce, interprete di Bach e Monteverdi e interno alla Schola Cantorum di Basilea, neonato istituto di ricerca dedicato alla riscoperta della musica antica. La lauda di Meili, senza accompagnamento strumentale come prevedeva il rigore dell'*Anthologie*, suona come un lamento, con uno stile vocale fortemente operistico che fa forte uso del vibrato e della tecnica del 'singhiozzo', allora usata dai tenori nell'opera verista. Se è palese che dal punto di vista storico questa non trovi alcuna giustificazione, è non meno interessante che venga applicata dal tenore per dare risalto alle parole su cui cade ('Salvatore' e 'Creatore') invitando l'ascoltatore ad emozionarsi, con lui, per la nascita di Cristo.

La monodia del Medioevo non era esente dunque dalla possibilità di rappresentare la forma del sentimento: uno dei musicologi più influenti di quegli anni, Rudolf Ficker, con sapore di un misticismo preraffaellitico, concepiva la monodia medioevale come «un individuale e naturale sviluppo dell'emozione unito al livello più alto di espressività e di dolorosa espressione di un tormentato amore senza speranza»,⁷⁶ in questo caso l'amore sacro.

Il cronista della Gazzetta di Venezia avanza l'ipotesi che

questo calore espressivo, e queste passionalità quasi attuale del canto uniti a certi caratteri delle melodie e del loro sostegno orchestrale, saranno senza dubbio gli elementi di cui si varranno gli svalutatori della scoperta, per accusare il Liuzzi, a torto, di una troppo personale lettura.⁷⁷

L'utilizzo di strumenti moderni in luogo di quelli antichi (in realtà, irreperibili in Italia a quelle date) evita, secondo la critica coeva, il rischio di un lavoro puramente archeologico, riuscendo a comunicare, tramite l'uso di un timbro conosciuto, con la contemporaneità. L'armonizzazione, volta a sottolineare il carattere 'tonale' delle laude - lavorando in modo

⁷⁵ *Ballades italiennes et Chants religieux italiens du 14e siècle*, M. Meili, F. Siedersbeck, Anthologie Sonore, 1934, AS 2; M6-73114. Il file audio digitalizzato è ascoltabile sul sito del progetto *Charm*, Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music, delle università Royal Holloway, University of London, King's College e University of Sheffield: www.charm.kcl.ac.uk (consultato in novembre 2016).

⁷⁶ Rudolph Ficker citato in LEECH-WILKINSON 2002, p. 82.

⁷⁷ GAZZETTA 1932.

accordale, con raddoppi all'ottava o aggiunte di terza - non viene percepita come invasiva, quanto invece efficacemente tesa a sottolineare quel carattere di «spontaneità popolare che ne costituisce uno dei principali fascino». ⁷⁸

2.2.1.2 Dramma liturgico: il primato italiano di un genere.

A lato della presunta popolarità del canto gregoriano, l'operazione di Liuzzi schierava un repertorio che, con la sua indeterminatezza armonica ma orientata verso una dimensione tonale facilmente digeribile, forse non raccoglieva gli entusiasmi dei compositori alla ricerca di un nuovo linguaggio musicale, ma poteva servire a quella ricerca di una tradizione nazionale che affondava le radici in un passato musicale collettivo: «Sembra di sentir cantare non già un solo cantore, ma l'anima di tutto un popolo», ⁷⁹ commentava Mario Labroca sulle colonne de «Il lavoro fascista».

La rincorsa al primato di genere tra scuole nazionali è una costante della musicologia tra le due guerre, e se Fausto Torrefranca senza mezze misure aveva contrapposto il sonatismo e il sinfonismo italiano all'egemonia tedesca, la restituzione musicale delle laude getta nuova luce sulla storia della musica italiana.

Sino al volume del 1933 di Karl Young (grazie al quale De Bartholomaeis integra la seconda edizione delle *Origini*), gli studi sul dramma liturgico avevano evidenziato un'area di appartenenza al genere in cui l'Italia entrava solo di striscio, essendo la maggior parte delle fonti di area francese e tedesca. L'operazione compiuta di drammatizzazione delle laude reclamava invece un posto di non secondaria importanza per l'Italia anche nel campo del teatro medioevale:

Accanto ai saggi di melodia francese intercalati dal secolo XI al XIV tra le intonazioni di origine liturgica, in drammi ove il testo latino s'alterna a farciture romanze, noi possiamo porre un intero ciclo drammatico duecentesco in lingua italiana, completamente rivestito, nella stessa epoca, di melodie italiane. ⁸⁰

⁷⁸ LABROCA 1932.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ LIUZZI 1932, p. 5.

Allo scadere del suo soggiorno italiano, Liuzzi cura per il Maggio Musicale Fiorentino del 1938 un eclettico trittico che si compone de *L'isola disabitata* di Haydn in prima rappresentazione italiana, del dramma liturgico del XII secolo *Le Vergini savie e le vergini folli* [*Sponsus*] e dell'*Amfiparnaso* di Orazio Vecchi diretto da Fernando Previtali.

Lo *Sponsus* era uno dei drammi più conosciuti tra gli addetti ai lavori, beneficiando, oltre alla trascrizione anastatica di Coussemaker, delle edizioni in notazione moderna di Gastoué e Ludwig (1927).

La trascrizione del dramma da parte del musicologo italiano era avvenuta soltanto l'anno precedente per l'editore Mignani, ma già nel 1930 Liuzzi vi aveva dedicato uno saggio su «Studi medievali», suggerendo una non secondaria influenza bizantina dell'Ufficio di Sant'Agata sul dramma limosino.⁸¹

Dal punto di vista musicale, la 'libera esecuzione' di Liuzzi prevedeva l'integrazione delle lacune musicali con recitativi, melodie trobadoriche e frammenti dal dramma *Marie al sepolcro*, mentre i quattro nuclei principali (inno del coro, canto di Gabriele e gli interventi dei due gruppi delle Vergini) erano introdotti da un preludio costruito sui due temi dell'Ufficio bizantino di Sant'Agata.

La lettura bizantinista ispirava anche le scene di Giovanni Colacicchi e la regia di Giorgio Venturini che disponeva staticamente il coro e i gruppi di vergini secondo l'iconografia musiva. Completava lo spettacolo, di incredibile successo di pubblico, la coreografia curata da Nives Poli.

Nel saggio *L'espressione musicale nel dramma liturgico* Liuzzi prende in rassegna i profili melodici dei drammi editi dal Coussemaker, dimostrando come, anche nel caso delle fonti straniere, il materiale musicale provenga dalle forme del canto vetero-romano e che dunque si tratti di un genere che, a ragione, si deve ritenere soprattutto italiano. In certa misura questo poteva dirsi anche per lo *Sponsus*, smentendo l'ipotesi di Armand Machabey di una derivazione celtica o franco-occidentale di tradizione popolare trasmessa per *jonglerie*.

Lo spettacolo tuttavia, più che ripercorrere le possibili origini popolari della tradizione italiana come nel caso più evidente della lauda, si configura - e il suo inserimento nel trittico

⁸¹ LIUZZI 1930.

fiorentino ne rafforza la convinzione – come «un’opera per il nostro teatro d’oggi, [...] risalendo a una tradizione ben più antica che non la solita degli ultimi cento anni di melodramma». ⁸² Tradizione dalla quale, però, sembra difficile staccarsi completamente.

È la vicenda musico-politica che stava dietro all’*Amfiparnaso* di Vecchi a spiegare le ragioni di quell’accostamento e contestualizzare i *repêchage* di Liuzzi nel contesto di quegli anni. Per la messa in scena di Vecchi si era infatti proposto in prima istanza Carlo Perinello, poi scartato dalla direzione di Mario Labroca per il rischio che sua lettura dei madrigali dialogici si orientasse troppo al melodramma. Più malleabile sembrava Liuzzi, anche se l’esecuzione di alcuni madrigali in forma monodica accompagnati dal coro a bocca chiusa aveva rivelato tendenze estetiche non molto differenti. ⁸³ Porre l’accento sul fatto che, in concomitanza con la ‘nascita’ della primitiva polifonia, il dramma liturgico mantenesse l’uso della melodia pura, inalterata, fluida, capace di espressioni drammatiche e non si piegasse alla rigidità polifonica, è indice della difficoltà a prendere le distanze dall’importanza della tradizione melodrammatica.

D’altro canto, come ha notato Fiamma Nicolodi, la rivalsa sul melodramma ottocentesco e verista, passava attraverso una nuova sperimentazione teatrale che mirava a minare l’immediatezza e la diretta comunicabilità del melodramma e che trova nel trittico fiorentino uno dei suoi esempi più riusciti. Il testo in latino e in francese antico del dramma così come il *nonsense* lessicale della commedia di Vecchi ne vanificava l’intelligibilità, mentre l’astrattezza pittorica bizantina dello *Sponsus* e le scene futuriste e l’uso del mimo dell’*Amfiparnaso*, guardavano a un «processo di astrazione inespressiva» ⁸⁴ in cui rientrava a pieno titolo anche la danza.

2.2.2 Lo *Sponsus* di Rolf Rapp e Nives Poli: straniamento e simbolismo.

A questa stessa concezione dovevano ispirarsi i due drammi liturgici portati in scena nel 1961 a Milano. Il Teatro del Convegno, fondato nel 1924 da Enzo Ferrieri sull’impostazione del modello di Copeau e in funzione dall’anno della fondazione al 1926 e dal 1956 al 1960, al termine della sua seconda vita passava sotto il controllo del centro francescano Angelicum. Per inaugurarne la nuova stagione, dal 9 al 12 febbraio 1961 andavano in scena lo *Sponsus* limosino e la *Visitatio Sepulchri* dal manoscritto 201 della biblioteca di Orléans.

⁸² LORIA 1938, p. 311.

⁸³ Un accenno alla vicenda è in NICOLODI 1979.

⁸⁴ *Ibid.*

Il dittico intratteneva un legame diretto con lo *Sponsus* fiorentino del 1938 poiché in entrambi gli spettacoli la coreografia era opera di Nives Poli.⁸⁵

Nominata nel 1935 “prima ballerina assoluta” della Scala e dal 1938 al 1942 direttrice del corpo di ballo del Teatro, la Poli era stata interprete del primo allestimento italiano dello *Schiaccianoci* (1938) e nel 1940 aveva debuttato come coreografa, approntando un adattamento di Petipa de *La Bella addormentata nel Bosco*. Negli anni Quaranta elaborava un repertorio nuovo per i cartelloni italiani: i ‘Balletti Sinfonici’ della Scala, ispirati alla compagnia di Diaghilev che debuttano il 31 dicembre 1941 con *Le fontane di Roma* di Respighi in forma di balletto, conoscendo una discreta fortuna negli anni successivi. Dal 1951 sarebbe divenuta coreografa stabile presso il Comunale di Firenze, nonché moglie del musicista tedesco Rolf Rapp col quale diede avvio al Complesso fiorentino di Strumenti Antichi, imparando a suonare flauto, liuto e percussioni.⁸⁶

Appare quanto meno interessante la scelta del repertorio paraliturgico da parte del centro francescano per inaugurare il nuovo spazio e una nuova attività teatrale che si affiancava a quella musicale principiata nel 1941.

Ricostruire le ragioni del dittico del 1961 è operazione complessa per svariati motivi. In primo luogo non è ancora possibile accedere all’archivio di Nives Poli conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, all’interno del quale si trova anche il materiale di Rapp; né è permesso l’accesso all’archivio dei Frati Minori del Centro Culturale Angelicum; inoltre, le recensioni sullo spettacolo sono del tutto esigue e limitate alla scarna colonna sul «Corriere della Sera» del 10 febbraio di quell’anno, non permettendo l’Angelicum, all’epoca, l’ingresso ai suoi spettacoli alla critica non cattolica e di sinistra.

Le note del musicologo Federico Ghisi sul programma di sala non fanno alcun accenno ad una presunta fedeltà alle fonti, a ‘riesumazioni’ o ‘archeologie’ come invece si leggeva spesso in occasione di queste riprese. Rapp si serve di una vera e propria orchestra di strumenti a pizzico (salterio, liuti, arpa medioevale), a fiato (flauti dolci, trombone) e ad arco (viola da gamba e da braccio) che utilizza per realizzare una partitura costruita in *organa* di quarte, quinte e raddoppi in ottava o all’unisono. Il *Te Deum* finale è invece accompagnato

⁸⁵ La stessa coreografia dello *Sponsus* del 1938 era stata riproposta alla Scala nel 1942 per il balletto *Le Vergini savie e le Vergini folli* per la musica di Alceo Galliera.

⁸⁶ KOEGLER 1995, p. 378.

da numerose percussioni (cimbali, triangolo, tamburello, timpani, tamburo, claves, crocchi).⁸⁷

Sulle scene di Rossella Fioravanti, di una «verità petrosa»,⁸⁸ si delinea un dramma che è detto da Ghisi quasi ‘espressionista’, per «tanta forza ed intensità di sentimento espressa nella musica, nel testo e persino nelle didascalie»⁸⁹ e in cui l’azione coreografica ‘doppia’ i personaggi attraverso le danze delle Vergini savie e delle Vergini folli. Il ricalco delle movenze mimiche ispirate alla coeva iconografia – pittorica, miniaturista e scultorea (la parabola delle Vergini è tra le più presenti nell’arte gotica) – contrapposta alla staticità delle figure recitanti, doveva delineare un’atmosfera profondamente straniante e simbolica.

2.2.3 Invece, all’estero: dramma liturgico come folk music.

Il dramma liturgico conosce in questi anni una fortuna che valica i confini italiani; si è già citato il caso più noto, quello del *Play of Daniel* messo in scena ai Cloisters del Metropolitan Museum di New York nel 1958 per opera del New York Pro Musica di Noah Greenberg. Una produzione eccezionale per ricchezza musicale e apparato scenico:⁹⁰ la messa in crisi di quel Medioevo sino ad allora veicolato dalle enciclopediche raccolte discografiche che vantavano fedeltà alle fonti manoscritte e facevano un uso molto parco, se non assente, di strumenti musicali. La ricca orchestrazione aveva qui invece un ruolo dominante e orientava il *sound* verso una scelta ben precisa: salterio, viella, flauto, ribeca e percussioni rimandavano ad un non ben identificato gusto mediorientale nel quale si inseriva anche una cornamusa scozzese.⁹¹ Nell’estate del 1960, lo spettacolo del New York Pro Musica arriva al Festival dei Due Mondi di Spoleto che il direttore artistico Giancarlo Menotti utilizzava come vetrina in Italia delle produzioni americane. Un allestimento che dell’idea italiana di Medioevo musicale ha ben poco: le navate della chiesa di Santa Eufemia ospitano un dramma che, secondo la critica, nella sua realizzazione non è lontana dalla «suspence in

⁸⁷ Note di Federico Ghisi in SPONSUS 1961.

⁸⁸ CORRIERE 1961.

⁸⁹ SPONSUS 1961.

⁹⁰ Il *Play of Daniel* di Greenberg prevedeva la regia di Nikos Psacharopoulos, già direttore della Yale School of Drama e della Williamstown Theater Foundation; Greenberg si era inoltre avvalso della consulenza di Meyer Shapiro, storico dell’arte interessato alle problematiche sociali dell’arte e dal pensiero filomarxista, mentre Robert Fletcher si occupava dei costumi. La prosa in lingua inglese che doveva riassumere e rendere comprensibile il testo latino, fu affidata nientemeno che al poeta W. H. Auden. Sulla genesi dello spettacolo GOLLIN 2001, in particolare capitoli 1, 22, 23, 24.

⁹¹ HAINES 2001, pp. 370-371.

technicolor»⁹² di certi *colossal* americani; i rintocchi di campane, percussioni e carillon appaiono inoltre preludere - o forse, più correttamente, rifarsi - a certe sonorità stravinskijane.

Negli stessi anni, in Francia, alla guida dell'Ensemble Polyphonique della Radio e Televisione francese, Charles Ravier registrava il *Ludus Paschalis* e il *Ludus Nativitatis*, i quali sarebbero usciti tra giugno e settembre 1963 per le etichette Valois e Cahiers du disque.⁹³ Anche questi sono caratterizzati da un intervento strumentale fortemente ritmico, a tratti ostinato, di cromorni, corni inglesi, viole da gamba, fagotti e di percussioni, oltre alle onnipresenti campane, in una commistione di strumenti antichi e moderni che non aveva convinto del tutto certa critica.⁹⁴

«Gli episodi strumentali sono ispirati all'organum popolare, cioè a certe polifonie embrionali quali quelle che si può ascoltare ancora in certi paesi»⁹⁵ scrive Ravier nelle note del disco, con un chiaro rimando ad un 'mondo altro', fatto di Oriente, quello più estremo di India e Cina, con clavicembali che simulano salteri e flauti e arpe che si intrecciano in una polifonia su un ritmo giambico percussivo dal sapore incredibilmente moderno, quasi «impressionista», secondo una recensione su «Études».⁹⁶ Come riporta Valente nella cronaca spoletina su «l'Unità», secondo Ian Bent su «The Musical Times», i drammi di Ravier suonano troppo poco medioevali, «più come Rimsky che come Leonino».⁹⁷

Sia Greenberg che Ravier recuperano la dimensione sociale e trans-classista della musica antica espressa dal lavoro pionieristico di Safford Cape, trovando in una corretta via interpretativa la capacità di questa musica di esprimere «i grandi sentimenti del cuore umano, l'amore divino o terreno, la gioia, il dolore sotto la specie universale».⁹⁸ Gli ambiti della sinistra - il Popular Front americano e il partito socialista francese - entro i quali si muovevano i due interpreti, ne rafforzano la funzione politica. In particolare, la scelta del *Play of Herod* e del *Play of Daniel* di Greenberg non era casuale: il musicista ne faceva risalire

⁹² VALENTE 1960.

⁹³ *Ludus Paschalis*, Ensemble Polyphonique de Paris, dir. Charles Ravier, 1963, Valois MB 444 mono/ MB 944 stereo. *Jeu de Noel-Ludus Nativitatis*, Ensemble Polyphonique de Paris, dir. Charles Ravier, 1963 Valois (MB 443 mono, MB 944 stereo), quest'ultimo riedito nel 1967 per l'americana Nonesuch con il titolo di *Play of Herod* (H-71181).

⁹⁴ Particolarmente critico è il parere di Ian Bent, in BENT 1969.

⁹⁵ Charles Ravier, dalla copertina del disco.

⁹⁶ ETUDES 1965.

⁹⁷ BENT 1969, p. 167.

⁹⁸ GAGNEPAIN 1980, p. 217.

la nascita in seno alla medioevale Festa dei Folli, che tra Natale e l'Epifania celebrava il rovesciamento delle gerarchie ecclesiastiche. Riproporre quella musica dimenticata voleva dire contrapporsi al contemporaneo *establishment* dominante della musica classica per avvicinarsi, insieme al jazz e al folk, alla 'musica della gente'. A questo proposito, la dimensione teatrale diventava indispensabile affinché questo repertorio fosse comprensibile, tant'è vero che Greenberg cerca la collaborazione del poeta Wystan Hugh Auden - anch'egli vicino agli ambienti del marxismo - per scrivere la parte del Narratore che riassumesse l'azione in una chiara prosa inglese di fronte al testo cantato in latino di difficile intelligibilità.

Capitolo 3

Milano nel secondo dopoguerra: l'appropriazione politica della devozione popolare

3.1 Il dramma liturgico nelle esecuzioni della Polifonica Ambrosiana

Il dramma liturgico e gli spettacoli di laude nel contesto italiano degli anni Cinquanta e Sessanta appartengono a tutt'altra temperie, ben esemplificata dallo scenario culturale, politico e musicale della città di Milano.

Il revival di musica antica a Milano avviene in buona parte grazie all'attività dell'ensemble corale Polifonica Ambrosiana, nato ufficialmente nel 1951 per opera di Giuseppe Biella, canonico presso la chiesa di San Bernardino alle Monache. Una prima esperienza musicale risale già al 1929, quando nella periferica parrocchia di San Michele in Precotto, Biella aveva dato vita a un nucleo corale e cameristico di una cinquantina di elementi,⁹⁹ rifondato poi nel 1941 presso la centralissima parrocchia di San Babila, dov'era stato trasferito, e che nel 1947 prendeva il nome di Coro e orchestra del Centro Culturale San Babila. La direzione di Biella proseguirà sino alla sua morte, avvenuta prematuramente nel dicembre 1967; di qui, gli succederà l'organista e braccio destro Gianfranco Spinelli che terrà le redini del coro sino al 1979 quando le crescenti difficoltà finanziarie cominceranno a inficiare la qualità musicale delle produzioni, al punto da decretarne lo scioglimento.

A Milano, la pratica del canto corale aveva trovato già dal primo dopoguerra un punto di riferimento nella persona del triestino Romeo Bartoli, dal 1912 docente al Conservatorio di Milano, il quale aveva dato vita alla Camerata milanese del Madrigale, ispirando a sua volta la nascita del Gruppo Madrigalisti Città di Milano diretta dal suo allievo Luigi Castellazzi.¹⁰⁰ È questa l'attività che informa il repertorio della Polifonica Ambrosiana. Non si deve poi dimenticare l'esperienza, per molti versi affine, del Coro della Radio della Svizzera Italiana, col quale la Polifonica condivide tra l'altro alcuni interpreti solisti. Creato nel 1936, ne era direttore il giovane sangallese Edwin Loehner, musicista e musicologo, che indirizza il suo operato verso la valorizzazione del repertorio antico italiano, da subito incentrato

⁹⁹ Ricordo di Giuseppe Biella in MONETA CAGLIO 1967.

¹⁰⁰ TURBA 2017.

sulla musica di Monteverdi e Banchieri. Nel caso del Coro, il vero fulcro è l'attività radiofonica che forniva a Loeher, uomo schivo e riservato, il giusto e protetto spazio in cui potersi dedicare ad un repertorio che trovava poco posto nelle sale da concerto ma che invece poteva raggiungere ampio pubblico attraverso il mezzo radiofonico.¹⁰¹

La prima incisione di un dramma liturgico si deve al gruppo corale Polifonica Ambrosiana: è il *Planctus Mariae*, dramma liturgico dal ms. CI di Cividale del Friuli risalente al tardo XIV secolo per il secondo volume della raccolta fonografica di Riccardo Allorto del 1958. Nel 1963 per Musica Sacra ne usciva una seconda edizione insieme a *In Resurrectione Domini Representatio*, una *Visitatio sepulchri* anch'essa trädita dallo stesso manoscritto cividalese.

Il *Planctus Mariae* in particolare era uno dei 'cavalli di battaglia' della Polifonica Ambrosiana, nonché uno dei brani preferiti dal suo direttore don Biella; si contano infatti almeno una dozzina di esecuzioni nel ventennio di attività del Monsignore (1947-1967), nonché l'esecuzione nel concerto in sua commemorazione alla Piccola Scala il 20 dicembre 1967.

In ben quattro occasioni (1 e 2 luglio 1963, 18 settembre 1963, 9 marzo e 10 ottobre 1964) il dramma cividalese condivide il concerto con un altro successo della Polifonica Ambrosiana, l'oratorio *Jephte* di Giacomo Carissimi, delineando, ancora una volta, la scelta di accostare il dramma medioevale ad un brano seicentesco dalla straordinaria potenza rappresentativa e retorica. L'origine dei due brani, inoltre, ne sanciva un non scontato parallelismo strutturale, essendo il dramma cividalese opera di centonizzazione di tropi e sequenze preesistenti e nuove melodie e l'oratorio costituito di sezioni in prosa tolte dalla Bibbia e nuovi testi poetici. Il fine sottile, ma palese, era la volontà di sottolineare la potenzialità teatrale del dramma liturgico e la capacità *ante litteram* di esprimere gli affetti. Al patetico lamento «Heu mihi! Filia mea» del condottiero Jephte alla vista della figlia, vittima del sacrificio promesso a Dio, risponde il pianto «Heu me» di Maria ai piedi della Croce.

Il dramma cividalese presenta, inoltre, alcune caratteristiche del tutto eccezionali: le minuziose rubriche poste sopra il tetragramma con indicazioni di gestualità - ad esempio, «Hic vertat se ad nomine cum brachiis extensis», «his se flectit genibus ante crucem», «hic se percutiat» - sono intese come segno di manifesta teatralità e assimilate alle didascalie dei

¹⁰¹ PICCARDI 2006.

libretti d'opera; inoltre, l'uso ricorrente di un motivo melodico conferisce un'unità spesso sconosciuta agli altri drammi liturgici e recepita come 'moderna'.

Un'estetica, dunque, del tutto aderente a quella espressa da Liuzzi diversi decenni prima; accostatosi allo studio del dramma cividalese, il musicologo anconetano individuava «l'afflato romantico che precorre risolutamente le espressioni di secoli posteriori» con un'inequivocabile terminologia - «recitativo arioso», «aria» - che alla fine degli anni Cinquanta sembra ancora largamente accettabile.¹⁰²

Si può avanzare, d'altro canto, una correlazione tra i due brani anche da un punto di vista che ad un uomo di chiesa come don Biella non poteva sfuggire, quello del ruolo didattico che questi generi avevano ricoperto nelle loro rispettive epoche. Il che è testimoniato anche dalla sua massiccia incisione delle composizioni di Lorenzo Perosi.

3.2 Coralità e ricostruzione morale

Le bombe aveva raso fisicamente al suolo gli spazi musicali di Milano, ma il sindaco socialista Antonio Greppi insediatosi nell'aprile 1945, era riuscito a fare della cultura uno dei nuclei promotori della ripresa economica con una lungimiranza che andava oltre i bisogni concreti e immediati di una popolazione stremata.¹⁰³ È significativo che, a partire dal 1950, la scuola di canto corale della Scala avesse cominciato a dirigere la propria attività non più verso la preparazione di elementi per il coro scaligero, quanto - con un corso biennale a cadenza bisettimanale - verso una più ampia diffusione popolare della cultura musicale e nello specifico del canto corale, nell'ottica di fornire artisti capaci di costituire nuovi complessi cittadini di cui, evidentemente, si sentiva la mancanza.¹⁰⁴

La pratica corale nel dopoguerra sembra rivestire una particolare importanza, sia dal punto di vista istituzionale come segno di ripresa e partecipazione collettiva alla ricostruzione musicale e morale di una nazione ridotta in macerie - «pane e musica», per citare

¹⁰² Liuzzi si spinge a far derivare dalla tradizione del dramma liturgico il melodramma, sottolineando la libertà e la fluidità della monodia rispetto alle «rigidezze aspre e crude della polifonia ancora acerba», LIUZZI 1929, p. 79.

¹⁰³ Un buon riferimento per approfondire la ricostruzione culturale nella Milano del dopoguerra è LANDI 2013. Per la storia di ogni singola istituzione, si consulti MILANO 1962.

¹⁰⁴ ZANONCELLI 1986, in particolare pp. 820-822. Il progetto non trovò poi compimento per dissidi tra la direzione e gli studenti che in più di un'occasione si sentirono politicamente strumentalizzati. La scuola venne chiusa nel 1953.

Antonio Greppi – sia sul piano individuale, come momento di aggregazione e di ricostruzione interiore. Anche a Roma, nel 1951 l'organista Franco Maria Saraceni fonda il Coro universitario romano dedicato all'esecuzione di musica antica e in particolar modo alla polifonia rinascimentale di Adriano Banchieri.

Caratteristica della Polifonica Ambrosiana, accanto a quella di essere un coro amatoriale – fatto di cui mi occuperò più avanti e che non è affatto secondario – è quella di intrattenere un legame molto forte con Milano, il suo territorio e le sue istituzioni.

Pur in spazi non sempre acusticamente consoni, i concerti della Polifonica tengono a battesimo le riaperture post bombardamenti dei principali istituti culturali milanesi: nel dicembre 1954 teneva un concerto di musiche medioevali e rinascimentali al Museo della Scienza e della Tecnica che, allora come oggi, dedica uno spazio ad appuntamenti musicali; il 6 novembre 1958 il complesso debuttava nella Sala Verdi del Conservatorio, inaugurata nel maggio precedente dopo che i bombardamenti avevano distrutto la vecchia Sala Grande; dal 1959 al 1965 la Polifonica si esibiva regolarmente nelle sale e nei Saloni Napoleonici della Pinacoteca di Brera, questa invece riaperta già nel giugno 1950 grazie all'operato dell'allora direttrice Fernanda Wittgens. Da sempre priva di una sede stabile, al di fuori della casa parrocchiale di Biella, dove tutte le sere si svolgevano le prove del coro, nella stagione 1966-67 la Polifonica Ambrosiana entrava alla Piccola Scala con cinque concerti per le manifestazioni dell'anno monteverdiano; Ghiringhelli era pronto a fare della sala del Portaluppi la sede stabile del complesso corale, ma la morte del suo direttore nel dicembre 1967 vanificherà la realizzazione di questo progetto.

L'integrazione della Polifonica Ambrosiana nel tessuto culturale istituzionale della città si sostanzia nella partecipazione continuativa tra il 1961 e il 1968 agli eventi dell'Estate Milanese, rassegna promossa dal Comune con l'Ente Manifestazioni Milanesi,¹⁰⁵ che dislocava concerti e rappresentazioni teatrali negli spazi all'aperto più suggestivi della città. Gli appuntamenti estivi bene si prestavano al fine di «valorizzare anche attraverso la musica le

¹⁰⁵ Nata nel 1948 con il nome Ente Aprile Milanese per volere dell'assessore socialista Guido Mazzi, mutò dopo due anni nel nome che la consacrò a ente con grande merito durante tutti gli anni Cinquanta nell'offerta culturale della città, in particolare nel settore delle arti visive che trovarono a palazzo Reale spazi per le nuove Esposizioni. Dal 1961, con l'avvento della giunta democristiana, passò al controllo dell'assessore Lino Montagna che ne estese l'attività allo spettacolo dal vivo, promuovendo la Stagione Lirica estiva che languiva da anni.

maggiori sedi storiche e monumentali cittadine», proposito particolarmente caro ad un Comune che aveva lavorato alacremente per restituire servizi e cultura, ma anche svaghi, alla città.

3.3 *Tornate a Cristo, con paura* di Mario Missiroli: la polemica della critica militante.

Uno di questi era il Cortile della Rocchetta, all'interno del Castello Sforzesco, riaperto al pubblico nel 1963, un altro, dal forte carattere simbolico, l'Atrio di Ansperto della Basilica di Sant'Ambrogio.

Proprio qui, il 26 giugno 1961, va in scena *Tornate a Cristo, con paura*, composizione drammatica di laudi perugine dei secoli XIII e XIV per la regia di Mario Missiroli. Lo spettacolo è presentato all'interno della rassegna Estate di Sant'Ambrogio, organizzata dall'Ente Manifestazioni Milanesi. La macchina artistica è quella del Piccolo Teatro e il giovane Mario Missiroli, che opera lui stesso la scelta delle laudi dalla raccolta del De Bartholomaeis, è alla sua seconda regia dopo *La Maria Brasca* della stagione precedente. Le scene e i costumi sono di Luciano Damiani, mentre sul camminamento ligneo in forma di croce che occupa l'atrio antistante la basilica, Roberto Herlitzka interpreta il Povero della prima lauda drammatica e un applauditissimo Tino Carraro veste i panni di Cristo.

Il commento musicale è affidato alla Polifonica Ambrosiana diretta da Giuseppe Biella che dispiega il proprio coro e cinque solisti, oltre ad avvalersi del flauto di Gastone Tassinari, dell'oboe di Renato Zanfini e dell'organo di Gianfranco Spinelli – già strumentisti dell'orchestra Angelicum.

Non essendo presente nell'archivio musicale della Polifonica Ambrosiana una cartella dedicata allo spettacolo, per capire di quale musica Biella avesse fatto uso è necessario incrociare le poche indicazioni fornite sul programma di sala e il riquadro sulla realizzazione musicale di Luigi Gianoli inserito nella più ampia recensione di Domenico Manzella su «L'Italia».¹⁰⁶

Certamente la processione dei penitenti era accompagnata dalla lauda *Omne homo ad alta voce* dal codice cortonese intonata da tutto il coro che doveva contare intorno ai trenta elementi, mentre il 'mottetto duecentesco' cui Gianoli fa riferimento e che festeggia l'en-

¹⁰⁶ GIANOLI 1961 e MANZELLA 1961

trata di Gesù nella città santa è probabilmente identificabile con l'*Alleluia psallat* dal frammento di Worchester. Il Credo della Messa di Notre Dame di Machaut era commento alla scena del calvario e la sequenza del *Dies Irae* chiudeva drammaticamente lo spettacolo con il giudizio finale di Cristo. Nelle parole di Biella, «evitando qualsiasi ricreazione realistica, si è cercato di ritrovare nell'antico repertorio momenti musicali che stessero in perfetta assonanza con l'attuale azione scenica»,¹⁰⁷ scegliendo tra repertorio schiettamente popolare, come quello laudistico, e arte dotta che si dichiara nell'arditezza armonica e ritmica di un mottetto.

Le note di regia di Missiroli denunciano la difficoltà della messa in scena delle laude in quanto fenomeno non già squisitamente teatrale:

una versione filologica potrebbe diventare automaticamente “colta” rischiando di negare, proprio il valore di sopravvivenza drammatica, poetica e morale di ciò che si rappresenta e di apparire sostanza sperimentale e non genere di consumo sul mercato della cultura teatrale».¹⁰⁸

La via difficile che si prospetta alla regia è quella di presentare le laudi non come una giustapposizione antologica, comprensibile solo agli addetti ai lavori, ma di montarle in una struttura riconoscibile di spettacolo contemporaneo e costruire una drammaturgia ai fini di ottenere «un'onesta divulgazione popolare».¹⁰⁹

La recensione dello spettacolo su «l'Unità» del 29 giugno 1961 smentisce senza mezzi termini l'obiettivo del lavoro di regia:

Se il teatro di cultura (denominazione oggi invalsa per indicare quello che si eleva al di sopra del puro divertimento, all'altezza dell'arte) è teatro di massa, uno spettacolo intellettualistico (raffinata varietà del teatro di cultura) è soltanto privilegio di élites. Anche se indubbiamente popolare fu il carattere delle laudi fiorite nel Duecento e nel Trecento (poesie religiose, ricche di fermenti drammatici, che precedettero e prepararono quella forma di teatro popolare medioevale che fu il dramma sacro), la loro

¹⁰⁷ Giuseppe Biella in MELE 1961, p. XVIII.

¹⁰⁸ Mario Missiroli in MELE 1961, p. XVI.

¹⁰⁹ *Ibid.*

rievocazione non può avere, oggi, che spiccato carattere intellettualistico; e la scelta va ricondotta al clima confessionale imposto dallo strato politico dominante.¹¹⁰

Al netto del giudizio sul valore ‘classista’ dello spettacolo di Missiroli, le parole del cronista sono illuminanti per quanto riguarda la ricezione della lauda in quelli anni.

Lo spettacolo sarebbe in realtà dovuto andare in scena l’anno precedente all’interno delle celebrazioni perugine del settimo centenario dei Disciplinati – quelle stesse in cui si era esibito Raffaello Monterosso col Wiener Kammerchor – ma poi il direttore del Piccolo Teatro Paolo Grassi, per mancanza di finanziamenti, aveva dovuto abbandonare l’iniziativa, rimandando lo spettacolo alla stagione successiva. Le celebrazioni di Perugia, che includevano un convegno internazionale i cui atti sarebbero diventati imprescindibile materiale per gli studi sulle confraternite toscano-umbre del Due e Trecento, avevano beneficiato del Patronato della Repubblica Italiana e di una certa malcelata ingerenza da parte del governo della Democrazia Cristiana.

Continua la recensione-*pamphlet* de «l’Unità»:

Ai fini di una informazione popolare, è doveroso l’avvertimento contro la possibile formazione di un equivoco: e cioè che si possano accettare come manifestazioni religiose di ossequio e di conformismo alla Chiesa cattolica quelle che furono, invece, soltanto una delle diverse forme di protesta contro la Chiesa: protesta alla cui base stanno ragioni ancora valide oggi. [...] Nell’opuscolo *Tornate a Cristo con paura* edito dall’Ente Manifestazioni Milanesi ho letto dei dotti “Cenni sulle origini e la storia della lauda”, di Giuseppe Luigi Mele; ma neanche il più lontano accenno ho trovato a tutto questo: all’elemento rivoluzionario, cioè, insito nello spirito della laude ed all’apologia della povertà, nonché alla funzione avuta dai “Flagellanti” nella storia delle lotte religiose contro il potere terreno della Chiesa. Mi è parso necessario avvertire che ciò non fosse contrabbandato sotto etichetta spiritualistica.¹¹¹

Non era del resto la prima volta che la direzione artistica di Grassi finiva sotto accusa per essere sceso a compromessi con le pressioni politiche democristiane.

¹¹⁰ L’UNITÀ 1961.

¹¹¹ *Ibid.*

In realtà, le note di Missiroli dichiarano di voler mettere in luce «l'immenso stile popolare che comincia a rompere l'involucro materno del segreto latino di Chiesa e fede penetrando con le parole aspre dei campi e delle strade col timorato anticonformismo della rivoluzione francescana», arrivando a sostenere che tra Due e Trecento «il nuovo rapporto fra l'antica Chiesa “mater et magistra” e San Francesco, la concezione democratica dei comuni e l'albore della borghesia moderna furono sul punto di fondare una società socialista che altre forze riuscirono a frustrare».¹¹²

La dimensione terrena del movimento religioso dei laudesi emerge in realtà con sufficiente chiarezza nella visione di Missiroli; Cristo non è il misericordioso e rassicurante Gesù del *Mistero* di D'Amico, ma un confratello Flagellante che ammonisce, giudica e punisce. Non per nulla, lo spettacolo di Missiroli evita qualsiasi momento di contemplazione e di poesia, scegliendo deliberatamente di non attingere alla celebre lauda jacononica del *Pianto di Maria* e al culto mariano, rimanendo squisitamente cristocentrico.¹¹³

Questa lettura registica non sfugge al critico Luigi Gianoli che dalle colonne del quotidiano cattolico «L'Italia» attribuisce proprio agli intermezzi musicali corali la capacità di spezzare la tensione fin troppo incalzante del dramma e di elevarne la crudezza a uno spiritualismo e a una drammaticità tutta interiore, espressa – ancora una volta – dalla capacità emotiva della melodia: «la musica si è rivelata dunque molto importante, più di quanto la regia non avesse inteso, la quale, secondo sua lettura, avrebbe preferito invece alla melodia una musica più ritmata».¹¹⁴

3.4 Lauda come canzone? Una proposta per la riforma conciliare

Anche se rivolto ad uso improprio delle laude dialogiche trecentesche, il *j'accuse* lanciato da «l'Unità» può essere utile ad illuminare anche la ricezione della lauda musicale. In questo caso, il tentativo di assimilazione al repertorio 'istituzionale' della Chiesa passa da una parte attraverso le edizioni dei laudari e attraverso i criteri di trascrizione che si sono utilizzati, dall'altra, dal suono col quale le laude monodiche sono state restituite.¹¹⁵

¹¹² Mario Missiroli in MELE 1961, p. XVI.

¹¹³ CAMBIAGHI 1997, p. 35.

¹¹⁴ GIANOLI 1961

¹¹⁵ Per un contributo ragionato sulle edizioni dei laudari, v. DAOLMI 2017.

Il problema che accomuna la lauda e la monodia cortese e su cui si è dibattuto sin dalla seconda metà dell'Ottocento, è la resa ritmica di una notazione quadrata che non dà informazioni al riguardo. Una questione tecnica dietro alla quale si celano profonde ragioni culturali: è noto il caso che l'applicazione della teoria modale propria della scuola polifonica di Notre Dame alla lirica cortese teorizzasse, neanche troppo implicitamente, una subordinazione del repertorio profano da quello sacro.

Nel caso della lauda, le edizioni che si sono avvicendate hanno visto un'alternanza tra ipotesi 'ritmiche' e soluzioni equaliste. La teoria equalista, quella per cui tutte le note hanno stessa durata, è quella avanzata dai padri benedettini di Solesmes alla fine del XIX secolo per il canto gregoriano. Secondo la 'reinvenzione' solesmense e sostenuta dalla Chiesa di Roma che aveva finanziato l'*Editio Vaticana*, il canto della Chiesa era alieno dalla dimensione ritmica, che è invece caratteristica intrinseca di ogni espressione musicale. Tra le proposte che invece riconoscevano la ritmica della lauda, quella forse più interessante, ma anche fortemente criticata dalla comunità musicologica, nonostante l'onestà intellettuale dello studioso nel pubblicare il facsimile di tutte le melodie, fu quella di Liuzzi.¹¹⁶

Adottando la teoria dei quattro tempi binari di Riemann (*Vierhebigkeit*), Liuzzi tentava di far coincidere il metro alla battuta, adattando di conseguenza l'endecasillabo ove necessario. Abbellimenti e melismi vengono intonati su una stessa sillaba ripartendo le note in valori inferiori di uguale durata, il che funziona bene per le melodie sillabiche, ma crea qualche difficoltà d'esecuzione per quelle ornate. Non è infatti un caso che nella *Passione* del 1932 le melodie più fiorite non vengano affidate al coro ma ai solisti.

Il tentativo di Liuzzi è quello di restituire il senso di una paraliturgia popolare che si appropria della forma della canzone, una proprietà che è invece negata dalle successive edizioni, quelle di Garzi e di Padre Canuto, le quali si muovevano nella direzione di ricondurre la lauda al ritmo libero solesmense; la seconda, addirittura, facendo uso degli episemi propri della trascrizione del canto gregoriano.¹¹⁷ Applicare dunque le teorie equaliste alla lauda, negandole lo statuto di canzone (o ballata) significa, culturalmente, assimilarla al canto della Chiesa negandone la componente di alterità, di canto devozionale estraneo e, secondo una buona parte della storiografia, in contrasto alla liturgia.

¹¹⁶ LIUZZI 1935B.

¹¹⁷ GARZI 1935, CANUTO 1957.

A rigor di logica il problema di trascrizione investirebbe anche la notazione quadrata propria dei drammi liturgici, ma questi, il cui materiale è spesso derivato da tropi e antifone, sono stati ricondotti culturalmente con molta più facilità all'alveo del ritmo libero solemense, e quindi al canto della Chiesa. La lauda duecentesca, con struttura strofica e forma musicale mutuata dalla ballata con ripresa, piedi e volta, desta qualche imbarazzo in più.

Per comprendere meglio la questione, è necessario ricordare che *Tornate a Cristo, con paura* va in scena alla vigilia di quella rivoluzione che fu il Concilio Vaticano II, un tentativo della Chiesa di adattarsi agli evidenti cambiamenti della società, ma anche un momento di crisi e di perdita di coordinate per le comunità religiose, tanto dal punto di vista liturgico quanto da quello musicale.

Con le riforme ecumeniche, il Concilio aveva cercato un'alternativa all'immobilismo derivato dagli imperativi disciplinari del Concilio tridentino di quattro secoli prima, proponendo una nuova concezione di Chiesa come popolo di Dio e inglobando quel pluralismo culturale che caratterizzava la società del Novecento in cui il fedele doveva tornare ad essere parte attiva.¹¹⁸ L'esclusione del canto gregoriano e l'inserimento della nuova liturgia in lingua volgare sono due indicatori importanti dei mutamenti, anche teologici, interni alla riflessione conciliare.

La stesura di un nuovo repertorio musicale che servisse la liturgia non era però cosa del tutto semplice.

L'attività della Polifonica Ambrosiana è in questo senso interessante e non investe solo la produzione laudistica, ma anche quella del dramma liturgico, genere - come già accennato - rilevante per il ruolo didattico ed educativo della Chiesa nei confronti del popolo. Laude e drammi liturgici cominciano ad entrare nel repertorio della Polifonica Ambrosiana intorno al 1957, quando il Medioevo musicale inizia a trovare spazio nei programmi dell'ensemble che sino ad allora erano costruiti su repertorio dal Cinquecento in avanti. Si inseriscono in concerti per lo più antologici, ma finemente ragionati. Lo stesso Paolo Castaldi, citato in apertura di capitolo, che lamentava la mancanza di criteri nel costruire le programmazioni concertistiche del cartellone milanese, teneva a sottolineare come l'attività della Polifonica Ambrosiana fosse immune anche dall'ombra di un simile pericolo. La stagione 1957-1958 presenta ben tre concerti dedicati all'espressione musicale, sacra e profana, nel

¹¹⁸ BERNARDI 1991, pp. 383-385.

Medioevo: canto ambrosiano, organa e mottetti duecenteschi, danze strumentali, lirica cortese sino alle forme dell'Ars nova italiana, e con un repertorio molto più ampio e meno scontato rispetto a quello che si fossilizzerà negli anni a venire.¹¹⁹

L'humus della cultura musicale nel quale don Biella si era formato era quello della Milano ecclesiale tra le due guerre: quella della Scuola Superiore di Musica Sacra (ora Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra) fondata nel 1931 dal cardinale Schuster e che poteva contare sulla presenza di illustri docenti. Qui Biella sotto la guida di Monsignor Moneta Caglio aveva infatti intrapreso lo studio di quel canto ambrosiano che conobbe un periodo d'oro sotto l'attività schusteriana. Studi che, se naufragarono con la riforma conciliare, sino a quel momento avevano trovato uno sbocco nella vita culturale della città, come dimostra l'attività della Polifonica Ambrosiana.

L'attività musicale di Biella si avvaleva non di rado del lavoro di trascrizione di Piero Damilano, sacerdote e musicologo esperto di musica sacra che aveva studiato composizione al Conservatorio di Torino, si era diplomato in musica corale e direzione di coro al Conservatorio di Bologna e, nel 1959, in Paleografia musicale alla scuola di Cremona. Doveva intercorrere un rapporto di amicizia stima tra i due, poiché più volte la Polifonica eseguì in concerto brani su trascrizioni di Damilano ancora inedite; e più volte questi pubblicò edizioni musicali con la rivista di Don Biella, «Musica Sacra».

È il caso dei due drammi cividalesi, il *Planctus Mariae* edito come allegato al numero di «Musica Sacra» del settembre-ottobre 1958 e *In Resurrectione Domini* nel 1963, nonché di alcune laudi dei codici di Cortona e Firenze, trascritte e pubblicate da Damilano, sempre con «Musica Sacra», nel 1957.

I saggi di Damilano e di Biella sulle pagine di «Musica Sacra» chiariscono quale fosse la loro posizione di uomini di chiesa nei confronti di un repertorio che oscillava tra liturgia 'istituzionale' che guardava però all'educazione del popolo e devozione squisitamente popolare. In realtà, le posizioni di Damilano sono tutt'altro che conformi a quella della Chiesa: nel 1970 «Nuova Rivista Musicale Italiana» pubblica il suo intervento *Musica e liturgia*, circa le disposizioni conciliari in materia di musica e le proposte di costruzione di un nuovo repertorio. Damilano era stato parte attiva della riforma voluta da Giovanni

¹¹⁹ Per esempio, la sequenza del Kyrie della messa Cunctipotens e i successivi Organum, Tropo di Totilone, Discanto (concerto 29 ottobre 1967).

XXIII, impegnandosi nella composizione di nuove musiche, convinto del bisogno di rinnovare il linguaggio liturgico. Una delle possibili vie che si era delineata era quella della composizione di nuovi testi in lingua italiana per le melodie gregoriane solesmensi, strada presto abbandonata e per nulla rimpianta dallo studioso piemontese: «non è una gran perdita, in definitiva, non poter più ascoltare molte esecuzioni di chiesa in cui la melodia gregoriana veniva presentata come una pesante sequela di note non organizzate ritmicamente: un corpo senz'anima».¹²⁰

Una voce del tutto fuori dal coro, quella di Damilano, che qualche anno dopo avrebbe trascritto un intero Ufficio in notazione ritmica, antifone comprese.

Il metodo accolto per la trascrizione di drammi e laude è sostanzialmente quello dei piedi ritmici proposto da Raffaello Monterosso per la lirica trobadorica e che Damilano applicava anche ai brani in prosa, assenti nel *Planctus* e presenti esigualmente nella *Visitatio Sepulchri* (il tropo *Quem quaeritis* e l'antifona *Videte et videte locum*).

L'applicazione della teoria ritmica alla lauda e al dramma liturgico non sembra basarsi tanto su questioni notazionali, quanto sull'assunto, tutto culturale, che i diversi generi fossero accomunati da quel «visibilissimo continuo processo di osmosi fra i due campi [sacro e profano] che, musicalmente parlando, non sono differenziati che nell'età moderna».¹²¹ Se questa dichiarazione ha da una parte il merito di riconoscere la trasnigrazione melodica tra ambiti culturali lontani e la pratica diffusa del *contrafactum* come fatto intrinseco della cultura musicale medioevale, dall'altro però, con riguardo alla produzione laudistica, rintraccia nell'origine di quest'osmosi una vocazione didattica della Chiesa nel mirare «all'elevazione spirituale e al miglioramento morale dell'individuo e assecondare così la preferenza della massa».¹²² Era stata dunque una scelta consapevole e utilitaristica, quella della Chiesa di appropriarsi di elementi popolari, una scelta dettata dalla «necessità di venire incontro alle preferenze ed ai gusti dei fedeli, trasformandoli all'occorrenza ed elevandoli»¹²³ secondo «il bisogno di attrarre ed interessare, più che con novità di dubbio esito, con forme di chiara notorietà e di universale gradimento».¹²⁴

¹²⁰ DAMILANO 1970 p. 704.

¹²¹ DAMILANO 1959, p. 27.

¹²² *Ivi*, p.102.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*

L'universale gradimento passava così attraverso la dimensione 'teatrale' del dramma liturgico, e dalla forma della canzone per la lauda. Nulla a che vedere con il riconoscimento in quest'ultimo repertorio di una forma di 'resistenza' anticlericale da parte delle confraternite degli ordini mendicanti.

La riservatezza di Biella e la sua scarsa propensione a stare sotto i riflettori non lo tenevano però al riparo dal prendere chiare posizioni all'interno dibattito conciliare. Antidoti ad una già subodorata deriva 'pop' che sarà poi il destino della musica da chiesa, erano da una parte la proposta di nuove composizioni che Biella sponsorizzava con i Supplementi musicali di «Musica Sacra» - opere dei giovani compositori Niccolò Castiglioni, Bruno Bettinelli, Luciano Chailly, Renato Dionisi e Alberto Soresina usciti dalle classi del Conservatorio milanese - e dall'altra, nell'ottica di una nuova musica liturgica e devozionale 'd'arte', il riuso dell'illustre passato musicale.

Nel novembre 1965, Biella pubblicava un saggio dal titolo alquanto indicativo, *La musica del passato e la sua pratica utilità*, suggerendo che laudi e drammi - forme che la Chiesa in passato si era trovata costretta ad inglobare - non avendo queste perso la propria efficacia comunicativa in quanto musica d'arte, potevano essere la base da cui ripartire per il rinnovamento voluto dal Concilio: «Quali laude duecentesche potremmo insegnare oggi ai fedeli? La maggior parte di esse. Naturalmente i testi vanno ritoccati. Ma non è cosa difficile». ¹²⁵

3.5 Coralità amatoriale: il suono della nuova comunità cattolica

Non sono pervenute incisioni delle laude da parte della Polifonica Ambrosiana; è tuttavia facile ipotizzare quale fosse il suono di queste esecuzioni. Nell'archivio musicale del gruppo, si trovano trascrizioni manoscritte per numeri che oscillano tra le trenta e le oltre cinquanta copie, ciascuna con il nome del cantore destinatario appuntato a matita (diciannove sono quelle di *Omne homo ad alta voce* eseguita in *Tornate a Cristo, con paura*).

È facile comprendere il perché di questi numeri: come tanti dei primi gruppi di musica antica, la Polifonica Ambrosiana è un gruppo amatoriale. Così era nata in San Babila negli anni Quaranta, animato dalle 'signore bene' frequentatrici della centralissima parrocchia

¹²⁵ BIELLA 1965, p. 148

milanese, sul cui bollettino mensile si invitavano i fedeli a partecipare al coro, che, secondo Biella, doveva essere almeno di cinquanta elementi per una buona resa sonora.¹²⁶

Rifondata da un gruppo di affezionati cantori subito dopo lo scioglimento decretato nel 1979 da Spinelli, non perde la caratteristica di gruppo amatoriale. Anzi, con la fondazione dell'associazione Nuova Polifonica nel 1980, questo orientamento viene messo a statuto, definendo l'ensemble come composto di «persone che, scelte con criteri di professionalità, cantano per diletto».¹²⁷ Una concezione di amatorialità ben formalizzata da quelli che il sociologo Robert Stebbins indica come caratteri distintivi del «modern amateurism» e che sembrano adattarsi molto bene per il canto corale, in particolare in un momento storico di rinascita e di scoperta di nuovo repertorio: «realizzazione, espressione, arricchimento, ricreazione o rinnovamento della persona, senso di realizzazione, e lasting physical products of activity».¹²⁸

L'importanza di questo criterio di non professionalità acquisito a elemento identitario del gruppo si rende chiaro in un emblematico caso: nel 1994 in seno alla Nuova Polifonica Ambrosiana nascono i Madrigalisti della Nuova Polifonica Ambrosiana che partecipano ai festival Autunno musicale di Como, a Praga Europa Musica e con Francesco Fanna - di lì breve direttore dell'Istituto Vivaldi della Fondazione Cini di Venezia - registrano un disco di musiche vivaldiane.¹²⁹ Quest'iniziativa, che orienta una piccola parte del gruppo - alla quale si erano aggiunti alcuni artisti esterni - verso un'attività professionistica in senso stretto, viene molto mal considerata:

tale esperienza si è rivelata in contrasto con gli interessi dell'associazione e con l'attività di un coro amatoriale, all'interno del quale maturano elementi che possono, di volta in volta, agire in un insieme ristretto [...] o come solisti del coro e che qualora intendano dedicarsi esclusivamente al professionismo - inteso nel senso puramente economico del termine - entrano [...] in altri ambiti.¹³⁰

¹²⁶ SAN BABILA 1949, p. 3.

¹²⁷ Dal sito internet <www.nuovapolifonicaambrosiana.org> (consultato in marzo 2015).

¹²⁸ STEBBINS 1992, pp. 6-7.

¹²⁹ Antonio Vivaldi, *Gloria, Beatus Vir*; Madrigalisti della Nuova Polifonica Ambrosiana, Ensemble Pian & Forte, dir. Francesco Fanna, Agorà AG 001.1, 1995.

¹³⁰ GARZONIO-VALSECCHI 1997, p. 37.

Non è in dubbio la qualità dell'attività; il vero discrimine appare il fattore economico, ed è proprio il rifiuto di un meccanismo puramente commerciale a mettere in moto un procedimento identitario e di salvaguardia del proprio operato. L'amatorialità è caratteristica diffusa tra i gruppi di musica antica nei paesi in cui il movimento di Early Music ha avuto una tradizione continuativa dall'inizio del Novecento. Dal dopoguerra, con la diffusione di società per lo studio e la pratica amatoriale di strumenti antichi come flauto diritto e viola da gamba, il popolo dei 'dilettanti' diviene infatti la base dalla quale emergono, solo sporadicamente, ensembles professionisti.¹³¹ Ricerche etnografiche come quella condotta da Shelemay alla fine degli anni Novanta sulla scena Early Music di Boston hanno fatto emergere caratteristiche identitarie e legami simbolici che possono a ragione far parlare di 'comunità Early Music', inserendola in quella categoria che Shelemay identifica come «comunità di dissenso»:¹³² un tratto fondamentale ed identitario per la comunità dei musicisti di musica antica non è tanto l'eseguire un determinato repertorio in sé, quanto l'auto-riconoscersi e determinarsi come alternativa al *mainstream* della musica classica, e questo passa non da ultimo attraverso la pratica amatoriale, contrapposta alla professionalità dei musicisti inseriti nei circuiti istituzionali.¹³³

Quanto sia possibile parlare di 'comunità di dissenso' nel caso della Polifonica Ambrosiana è difficile da stabilire; la figura del suo fondatore e il contesto nel quale si muove indurrebbe a pensare piuttosto a un'accezione di dilettantismo musicale in senso sette-ottocentesco, in cui il piacere, la soddisfazione e l'amore per la forma d'arte vengono percepiti più gratificanti del mestiere e della noia propri invece dell'attività dei professionisti; e in cui il recupero di musiche del passato attraverso la loro trascrizione si riallaccia a quella pratica dilettantistica e individuale che alcune figure della musicologia italiana *fin de siècle*, come Torchi o Chilesotti, avevano avanzato.

La caratteristica di non professionalità si ripercuote sul 'suono' dell'ensemble. Le incisioni discografiche, sebbene coprano solo una piccolissima parte del vasto repertorio del gruppo, documentano l'attività musicale della prima Polifonica Ambrosiana. Nel 1956 Biella rileva insieme al fratello la moribonda rivista «Musica Sacra», alla cui attività editoriale lega anche un'attività discografica. Il catalogo annovera una decina di dischi dedicati

¹³¹ HASKELL 1988, p. 166.

¹³² SHELEMAY 2001, SHELEMAY 2011.

¹³³ In particolare, il capitolo *The early music subculture*, in HASKELL 1988, pp. 161-174.

alla musica di Perosi e un particolare interesse per la produzione rinascimentale, esclusivamente di musica sacra o di argomento religioso. Per quanto riguarda il Medioevo, nonostante in sede concertistica il repertorio della Polifonica fosse ampio ed orientato anche verso la produzione profana, l'attività discografica si esaurisce nel canto cristiano e nel già citato disco con i due drammi liturgici cividalesi.

I maggiori riconoscimenti giungono a Biella per il disco monteverdiano con il *Vespro della Beata Vergine* (PAB 306-7) che nel 1965 vince il Premio della Critica discografica italiana, per il disco di canto ambrosiano edito dalla Vox americana (VOX PL 10.010), e per quello con la *Missa de Carnaval* di Gaffurio e la *Sine Nomine* di Palestrina (PAB 303).

L'esecuzione gaffuriana, storica in quanto prima incisione della musica di Gaffurio, è indicativa del suono del coro in quanto estremamente solenne e caratterizzata da uno stacco del tempo piuttosto lento: l'agilità e l'imitazione delle parti si perdono nella moltitudine delle voci delineando un'esecuzione in cui la percezione dell'intreccio contrappuntistico viene meno e la performance risulta, nell'insieme, anche dinamicamente poco articolata. Ma, per ottenere buoni livelli d'intonazione con cantori amatoriali, il numero delle voci per parte dev'essere inevitabilmente alto.

La resa vocale risente di forte uso del vibrato e di un'interpretazione 'liricamente ispirata', una caratteristica che Biella spiega come precipua del 'calore' italiano, rispetto alle esecuzioni 'fredde' dei gruppi nordici. In una recensione all'edizione palestriniana del Netherlands Chamber Choir, pur a fronte di un'intonazione e di un'attenzione alla gestione delle masse sonore invidiabile, Biella ne biasima il rigore metrico che non lascia spazio a più ampi respiri agogici affermando che la «sola ricostruzione matematica dell'ardito disegno contrappuntistico dà un bianco e nero mirabile ma freddo».¹³⁴ Come fa Loehrer con il Coro della Radio della Svizzera Italiana, Biella non disdegna cantanti di formazione operistica, non ne richiede messe di voce e non contribuisce ad eliminare il vibrato, ma ne accoglie la vocalità come mezzo di un «messaggio palpitante, di un sentire mosso da un'anima»¹³⁵ che si applica indistintamente dal recitar cantando, alla polifonia sacra cinquecentesca, al canto piano.

¹³⁴ BIELLA 1958.

¹³⁵ PICCARDI 2006, p. 17.

A tal proposito Monsignor Moneta Caglio, maestro di Gregoriano di Biella per la Scuola Superiore di Musica Sacra, aveva invece espresso qualche perplessità riguardo all'interpretazione della Polifonica del canto gregoriano, in particolar modo per l'uso di una voce femminile, «rotta a tutte le malizie dell'arte», a causa della quale «è molto difficile evitare una sfumatura di teatralità».¹³⁶ Ma d'altro canto - ripiegava anch'egli - l'esecuzione accordava quella vita e quel sentimento che dovevano essere propri del canto liturgico e che non erano invece espressi da certe interpretazioni «a tinte neutre, di una rigidità glaciale».¹³⁷

Biella poteva contare su solisti semi o professionisti; tra quelli attivi negli anni qui interessati si ricordano il soprano Luciana Ticinelli Fattori e il basso-baritono Teodoro Rovetta - entrambi già collaboratori di Loehrer a Lugano, il secondo impegnato anche all'Angelicum e presso il coro Rai di Milano - Nelly Crescimanno e Cettina Cadelo, che rimarrà legata alla Polifonica fino al 1992 e che negli anni Ottanta interpreterà le eroine monteverdiane nell'Ensemble Concerto di Roberto Gini.

Anche se non sono pervenute dirette fonti sonore del repertorio laudistico eseguito dalla Polifonica Ambrosiana, si può dunque immaginare che l'effetto non fosse molto distante, per gestione del suono e agogica, rispetto alle altre incisioni. Le parti approntate per l'esecuzione non riportano tra l'altro indicazioni di alternanza tra solista - al quale è solitamente affidata la strofa - e coro, destinatario della ripresa.

Nonostante la presenza di cantori più abili che avrebbero potuto intonare comodamente il repertorio laudistico, certamente molto più semplice della polifonia di Gaffurio, le laude vengono deliberatamente eseguite dal coro al completo, pur non necessitando, essendo monodiche, di un gran numero di voci per ottenere buoni livelli di intonazione.

Se il *revival* americano aveva attribuito a questo repertorio un *sound* pop-folk espressione di un repertorio paraliturgico profondamente anticlericale - come lo stesso movimento di Early Music era profondamente 'anti-classico' - la realtà sociale, culturale e politica italiana di quelli stessi anni aveva bisogno di appropriarsi di un suono che fosse espressione di comunità cattolicamente rinnovata.

¹³⁶ MONETA CAGLIO 1958, p. 120.

¹³⁷ *Ivi*, p. 121.

Parte II

Capitolo 1. Early Music e Sessantotto

Chi si fosse sintonizzato su Radio Due il 4 luglio 1978 durante la trasmissione *Gli spettacoli del mese* avrebbe assistito a questo dialogo tra l'attrice e speaker Flavia Milanta e Umberto Santucci, grafico e tastierista del gruppo progressive Living Music:

- Umberto, tu che sei tanto per il contemporaneo, che mi dici questo grande revival della musica antica, che ci ripropone complessi con strumenti d'epoca e musiche da Orlando di Lasso a Pierluigi da Palestrina e non oltre, per carità!
- Ma vedi, Flavia, anche questo è un segno dei nostri tempi... Noi siamo cresciuti in una sorta di rifiuto della musica classica tra virgolette, dove per musica classica s'intendeva la musica europea dal tardo Settecento al primo Novecento
- Da Mozart a Respighi, per intenderci
- Esatto, noi invece oggi sappiamo che tanta musica non trovava posto nei cartelloni dei concerti perché non era abbastanza spettacolare, e così è venuta fuori la riscoperta della musica del Seicento, del Cinquecento, del Quattrocento, della musica indiana, sudamericana, del folk...
- I Beatles, gli Intillimani, Branduardi...?
- Certo, ma accanto a questi appariscenti fenomeni di cultura di massa, c'è un lavoro filologico svolto da alcuni gruppi, come la Società Italiana del Flauto Dolce che dal 20 al 30 luglio organizza ad Urbino il Decimo Corso Internazionale di Musica Antica [...]

La trasmissione continuava quindi con la presentazione dei corsi estivi di musica antica di Urbino ma il brevissimo estratto è interessante poiché, in poche battute, mette a fuoco alcune delle peculiarità che caratterizzano il movimento italiano di Early Music tra la fine degli anni Sessanta e il decennio successivo.

È proprio quando i tumultuosi anni Settanta cominciano a volgere al termine che ci si accorge in modo manifesto di un rinnovato interesse per la musica del Medioevo e del Rinascimento che, in sordina, aveva preso avvio dalla seconda metà degli anni Sessanta con

caratteristiche radicalmente differenti da quelle del dopoguerra illustrate nel capitolo precedente.

Come verrà messo in luce nelle prossime pagine, sui canali d'informazione, alla radio, in televisione, sulla stampa più o meno specializzata, tra il 1977 e il 1978, si fa manifesta la consapevolezza che, fuori dai circuiti istituzionali, esisteva un'altra forma di creatività musicale che condivideva con la musica etnica, il jazz e il folk il rifiuto per la musica classica e l'accademia, profilandosi come un'esperienza 'altra' e 'alternativa'.

1.1 Early Music e Sessantotto nell'esperienza internazionale.

Gli anni Sessanta sono fondamentali per le sorti del movimento internazionale di Early Music; è in questo decennio che, a fianco di una ricostruzione più precisa degli strumenti antichi di quanto non fosse stato fatto in precedenza e grazie a una loro più capillare diffusione, si comincia a discutere di prassi esecutiva storica. Sino al secondo dopoguerra inoltrato, infatti, sul piano della modalità d'esecuzione, non si percepiva grande differenza tra un concerto Brandeburghese suonato da un gruppo di musica antica e da un'orchestra classica, se non per la probabile presenza di un clavicembalo. La nuova consapevolezza di elementi quali fraseggio, ornamentazione, improvvisazione, non solo fa sì che Bach suoni alle orecchie del pubblico in modo ormai radicalmente diverso, ma suggerisce che la nuova veste sonora sia ora fedele a quella che l'autore aveva concepito.¹

Rispetto al *mainstream* della musica classica, l'alterità del movimento Early Music cresce parallelamente al dibattito sull'autenticità; in una serie di saggi degli anni Ottanta, Richard Taruskin ne mette in luce le ragioni estetiche come espressione e risposta alle urgenze della sua contemporaneità, concentrandosi sui rapporti di antagonismo nei confronti della musica 'classica' e del suo *establishment*.²

Nella letteratura si è ben radicata l'idea che il fenomeno della cosiddetta *Historically Informed Performance* [HIP] sia strettamente legato alla dimensione di protesta sociale,

¹ Memorabile e dirompente fu in questo senso la registrazione della *Johannes Passion* col Concentus Musicus diretta da Nikolaus Harnoncourt e comparsa nel 1967. Sulle note del disco Harnoncourt descriveva il proprio lavoro come «un processo alla fine del quale sta una performance che corrisponde con ogni rispetto alle circostanze del tempo della composizione». J. S. Bach, *Johannes Passion*, Concentus Musicus, dir. Harnoncourt, Teldec 1967. La citazione è tratta da HAYNES 2007, p. 45.

² In particolare i saggi contenuti nella prima sezione del volume *Text and Act*, TARUSKIN 1995.

culturale e politica dei movimenti di contestazione degli anni Sessanta e Settanta.³ Uno per tutti, valga ricordare Thomas Kelly che così sintetizza:

Nella misura in cui la musica antica era recepita come non tradizionale e partecipatoria (c'erano, e ci sono, molte scuole estive in cui si suona musica antica), essa può essere vista come parte di una tendenza culturale di avvicinamento alla musica della gente, musica senza pretese, musica che esprime una generale unione di persone e saperi. Non può essere solo una coincidenza che il movimento di Early Music, come qualche volta viene chiamato, sia cresciuto nello stesso momento di numerosi altri movimenti popolari: il revival di musica folk, per esempio, spinto da Pete Seeger, Alan Lomax e altri.⁴

In modo forse un po' epidermico, l'immagine della prassi storicamente informata è stata associata a un'idea di ritorno a semplicità, purezza e autenticità, secondo un'estetica che, a cavallo del Sessantotto, sembrava sposarsi bene con quella propria della cultura *hippy* che rifiutava i frutti di una modernità consumistica e modernizzata. Nel saggio dedicato al movimento HIP all'interno del volume *Music and Protest in 1968*, Kailan Rubinoff si spinge oltre superficiali similitudini cercando di capire fino a che punto quello di Early Music sia effettivamente da considerarsi un movimento esteticamente e politicamente progressista.⁵

Il fatto che il revival di musica antica abbia sempre portato in sé i germi di una componente di alterità complica le cose: fin dai primi anni del secolo scorso, una cospicua parte dell'interesse per la musica pre-classica passava dalla riscoperta di strumenti non più utilizzati – clavicembalo, flauto dolce, liuto, viola da gamba – e da una prassi esecutiva che, seppur non storicamente informata, reagiva agli ultimi cascami della musica romantica. Wanda Landowska suonava repertorio bachiano conosciuto, ma, a partire dal 1905, sul clavicembalo, non più sul pianoforte, e con un tocco granitico e un approccio esecutivo 'didattico' che sfidava la prassi tardo romantica.

³ HASKELL 1988, ad esempio, titola il capitolo dedicato a Harnoncourt, Leonhardt e Brüggem *The Early Music Subculture*. Altri riferimenti in BUTT 2002, KENYON 1988, ZASLAW 2001 e BORGHETTI 2011.

⁴ KELLY 2011, p. 3 (traduzione mia).

⁵ RUBINOFF 2011.

In questo senso, la domanda che è legittimo porsi è in quale misura, viste la portata endemica di anticonformismo che caratterizza il movimento, sia lecito rintracciare un legame con i fermenti socio-politici a cavallo tra anni Sessanta e Settanta.

Se le conclusioni cui giunge Rubinoff non sembrano accettare univocamente una relazione politica tra le due istanze – almeno non oltre il credo politico di ogni singolo interprete – è tuttavia indubbio che il movimento HIP abbia incarnato lo *Zeitgeist* del Sessantotto nella misura in cui si è dimostrato aperto alla novità e alla sperimentazione e, non da ultimo, alla provocazione, sotto molteplici aspetti: dall'uso di strumenti d'epoca associati alla prassi informata, alle intersezioni con la musica contemporanea, pop e colta, sino alla stimolazione di una nuova didattica musicale, alternativa a quella dei conservatori. Nell'ambito dei *performance studies*, Elizabeth Upton ne ha individuato i legami con la *popular music* e il folk-rock americani;⁶ all'interno di un contributo antropologico sulle comunità musicali, Kay Kaufman Shelemay ha ripreso la precedente indagine etnografica sulla scena Early Music di Boston eleggendola a esempio di comunità che si autodefinisce attraverso un «processo di dissenso».⁷

Per la scena angloamericana, belga-olandese e di area tedesca, il campo d'indagine è ricco e molto ben documentato attraverso la copiosa attività di gruppi come Musica Reservata, Early Music Consort of London, Studio der Frühen Musik e Clemencic Consort, per attenersi al solo repertorio medioevale e rinascimentale. Gli interpreti pubblicano contributi sulle riviste musicologiche, rilasciano interviste, curano trasmissioni radiofoniche e sono impegnati in un'ingente attività discografica.

1.2 Il contesto italiano.

Ciò che può essere macroscopicamente osservato nel panorama internazionale ha più difficoltà ad essere rilevato in ambito italiano, se non altro per la ristrettezza di un fenomeno che il nostro paese stava cominciando a conoscere da pochi decenni e, come si è visto precedentemente, in modo ancora molto disorganico e puntiforme. Il fatto, tuttavia, che proprio a cavallo di questi anni di cambiamenti sociali e culturali, si verifichi in Italia una

⁶ UPTON 2012.

⁷ SHELEMAY 2011.

nascita improvvisa e una crescita esponenziale di gruppi di musica medioevale e rinascimentale, sembra stabilire un effettivo legame tra l'estetica della contestazione e il movimento di Early Music.

Gli anni Sessanta e Settanta sono del resto i decenni in cui più palesemente si è verificata una corrispondenza tra movimenti politici e esperienze musicali.

Sono noti casi quali l'impegno dei compositori contemporanei che il PCI portava nelle fabbriche, i legami tra il Partito la canzone politica e il folk-revival con il suo percorso tortuoso e irto di dibattiti interni e divisioni, e ancora, la connessione tra il rock progressive e i movimenti giovanili della contestazione del '77.⁸ Se forse per la Early Music non è possibile stabilire un legame così immediato, vale tuttavia la pena cercare di capire in quale misura e in quali termini il movimento Early Music si sia inserito nella scena musicale italiana e, in modo più ampio, nel contesto culturale di quegli anni.

Un ruolo importante è ricoperto dalla scena culturale romana, ed è su questa che in modo particolare si concentrerà questo capitolo. Negli anni Sessanta, Roma sapeva accogliere nelle file della cultura *underground* personaggi delle più diverse estrazioni e dai più disparati interessi artistici, dalle élite intellettuali che fanno della città tappa obbligata della cultura alternativa internazionale, al popolo delle borgate, dagli studenti squattrinati agli *hippies* di strada. In questo contesto cosmopolita nascono luoghi di ritrovo e incontro culturale affatto settari; il Folkstudio e il Beat 72 sono locali ad ampia vocazione artistica, in cui passano esperienze di musica folk, di jazz, di cantautorato, di teatro, di musica contemporanea e in cui si inseriscono anche esperienze di musica antica.⁹

Dall'altro lato - come ricordano i microfoni di Radio Due - per la diffusione della pratica musicale del passato a livello dilettantistico, fondamentale è la presenza della Società Italiana del Flauto Dolce, capace di inaugurare un modello di educazione musicale alternativo e bacino fertile che incoraggia la nascita di tante formazioni musicali.

Con un fermento quasi improvviso si moltiplicano gruppi che dedicano il proprio repertorio alla musica del Medioevo e del Rinascimento.

⁸ Per una panoramica delle esperienze musicali politicamente legate ai movimenti di contestazione, v. BORIO 2013.

⁹ MATTIOLI 2016.

A Roma, pioniere è il gruppo *Theatrum Instrumentorum*, attivo dal 1971 fino al 1978, il quale condivide alcuni musicisti con l'ensemble *Armonia Antiqua*, la cui attività più intensa si attesta tra il 1975 e il successivo decennio.

Nel 1972 musicisti provenienti da esperienze di jazz e musica contemporanea gravitanti intorno al *Beat 72* danno avvio a *Gruppo Musica Insieme*, tra gli ensemble più significativi del decennio e di quello successivo.

Nello stesso anno, a Bolzano, nasce l'ensemble *Oswald von Wolkenstein*, alla guida del quale a partire dal 1974 è Giorgio Pacchioni, docente a Urbino e specializzato nel repertorio del flauto barocco.

Nel 1975 prende vita *Alia Musica* conosciuto per l'unico album del 1979 dedicato alle *Cantigas de Santa Maria*, prodotto da Mauro Pagani e che ebbe una certa risonanza anche al di fuori del circuito della musica antica.

Nel 1976 e per un paio d'anni ha vita l'esperienza prima torinese e poi milanese di *Studio di Musica Antica* i cui interpreti saranno incaricati nel 1978 dal Comune di Milano della fondazione della *Civica Scuola di Liuteria*.

1.3 Un movimento giovanile.

Se è vero che questi gruppi nascono in contesti strettamente italiani, la loro attività risente inevitabilmente del contesto internazionale di *Early Music*: David Munrow, Thomas Binkley, René Clemencic sono carismatici e affascinanti leader di gruppi che a queste date hanno ormai alle spalle un'attività più o meno decennale, ma che in Italia cominciano ad essere conosciuti solo allora.

Come anche affermato da diversi degli interpreti intervistati, *Early Music Consort of London* è senza dubbio il gruppo più conosciuto; entra nelle case degli italiani grazie alla serie televisiva della BBC del 1971 su *Elisabetta I* - con protagonista Glenda Jackson - che la RAI aveva ampiamente sforbiciato e mandato in onda tra aprile e maggio 1973. Il suo fondatore, David Munrow, era arrangiatore ed esecutore della colonna sonora e quel tema da *Leaves be green* di John Dowland restava impresso indelebilmente nella memoria di chi aveva un orecchio rivolto alla musica del passato e un occhio verso la realtà musicale d'ol-

tremanica: un «appassionato neofita della “buona musica”» si rivolge nel 1973 a «Radiocorriere» chiedendo indicazioni per reperire le incisioni di Early Music Consort of London, tra cui «il *leitmotiv* per l’Elisabetta televisiva».¹⁰

Per quanto riguarda la presenza nelle stagioni italiane, il gruppo è ospite il 28 novembre 1972 con il programma *Musiche per principi e per contadini* alla Società del Quartetto di Milano dove torna il 2 dicembre 1975 con *Musica alle corti d’Europa*; oltre alla presenza, comunque significativa, in realtà minori (Associazione musica di La Spezia, Società aquilana dei Concerti, Circolo della Musica di Imola, Società del Quartetto di Vicenza) nel febbraio 1974 e nel dicembre dell’anno successivo Early Music Consort tiene due concerti presso l’Accademia Filarmonica Romana.

Se non sempre la critica dei quotidiani ha i mezzi analitici per affrontare tale repertorio e la sua esecuzione, ciò che non può fare a meno di constatare sono l’entusiasmo trascinate di questa musica – «accompagnata da una valanga di applausi»¹¹ – e la *verve* dei musicisti «che hanno l’aria di divertirsi moltissimo»,¹² ai quali «si leggeva in volto e nella mimica la grande soddisfazione di far musica insieme con tutta la persona e la personalità di ciascuno».¹³ Il 4 dicembre 1975 il Teatro Olimpico di Roma viene letteralmente preso d’assalto da «un pubblico notevolissimo, vivificato dalla prevalente presenza di giovani»¹⁴ stregati dalla voce controtenorile di James Bowman e dal virtuosismo funambolico di Munrow nell’improvvisare col flauto sulle *estampies*.

Nel luglio 1973 il quotidiano «l’Unità» presenta la tournée del gruppo *Fistulatores et tubicinatores* di Varsavia titolando *Dalla Polonia nel Lazio musica antica che piace ai giovani* e rintracciando «nelle melodie semplici e spontanee l’aria familiare e la freschezza della musica pop e folk».¹⁵

Poco meno di un decennio più tardi, quando l’interesse per il repertorio antico raggiunge dimensioni che non possono più essere ignorate, Luciano Berio illustra a Rosanna Dalmonte la sua visione di tanto successo tra il pubblico giovane – qui riferendosi a Bach:

¹⁰ Lettera del signor Franco Griffa di Torino, pubblicata nella rubrica *Lettere aperte al direttore* in «Radiocorriere», n. 31, 1973, p. 4.

¹¹ BONV. 1975.

¹² DL 1975.

¹³ BONV. 1975.

¹⁴ VALENTE 1975.

¹⁵ L’UNITÀ 1973.

Credo che il fenomeno della scoperta di Bach sia piuttosto legato alla riscoperta, da parte dei giovani, della dimensione pratica del far musica. E questo può avvenire con musiche relativamente semplici [...] che resistono a “traduzioni” su strumenti diversi che possono essere suonati anche con un minimo di tecnica, come il flauto dolce [...] Ritengo che questa riscoperta del piacere di far musica assieme sia da considerare col massimo interesse.¹⁶

Il fatto che solo una piccola parte del pubblico abbia coscienza storicistica e non s’interroggi su modalità esecutive più o meno corrette, secondo Berio, non sminuisce l’importanza del fenomeno, ma ne accresce la portata ‘antropologica’, come forma di espressione della società contemporanea.

Questa dimensione squisitamente ‘giovanile’ del fenomeno Early Music che passa attraverso un atteggiamento attivo verso la musica, è sottolineata anche all’interno della trasmissione televisiva *Teatromusica* del 1978, condotta da Roberto Leydi, una puntata della quale è specificamente dedicata al fenomeno del boom di musica antica.¹⁷ Guido Bizzi, uno dei musicisti del gruppo Studio di Musica Antica, riferisce il proprio pensiero in merito alle cause della riscoperta del Medioevo musicale, evidenziando come questo risponda «a un’esigenza soprattutto dei giovani, in vaste fasce della popolazione, che coincide con la crisi, il rigetto del modello consumistico, la crisi della società industriale, il ritorno alle tradizioni». Al momento del puro rifiuto la musica antica fornisce però lo stimolo a un atteggiamento creativo, come evidenzia un altro interprete, Giorgio Ferraris, prevedendo un lavoro sulle fonti che principia dalla loro individuazione, segue nella trascrizione e nell’orchestrazione comportando «una grande partecipazione di ogni musicista, cosa che non succede più a partire da una certa epoca». Che in realtà il lavoro sulle fonti dirette da parte di questi gruppi fosse – nel migliore dei casi – ridotto al minimo, e che la musica antica condividesse il ‘riscatto’ dell’esecutore con altre esperienze musicali, come la musica contemporanea, sono questioni che verranno affrontate nel corso delle prossime pagine.

¹⁶ BERIO 1981.

¹⁷ La puntata di *Teatromusica* va in onda il 2 febbraio 1978 sul Terzo Programma e vede la presenza ospite della clavicembalista Laura Alvini, dei musicisti del gruppo Studio di Musica Antica, e di tre giovani, potenziali fruitori del genere.

1.3.1 Filologia vs Mainstream: uno scontro generazionale

Particolarmente interessante è il dibattito sull'utilizzo di strumenti antichi che in quegli stessi anni trova posto sulle pagine di «Stereoplay», rivista dedicata all'alta fedeltà, pubblicata tra il 1972 e il 1993. La *querelle* tra difensori delle esecuzioni storicamente informate, identificate con l'attività di Nikolaus Harnoncourt, e il pubblico più scettico, si trasforma, non troppo velatamente, in un vero e proprio scontro generazionale di stampo sessantottino tra i giovani interpreti della musica antica e i vecchi musicisti dell'*establishment* classico.

La lettera del signor Marcello Bufalini è indicativa dei termini della questione e rivela la vivacità del dibattito:

vorrei spezzare una lancia a favore di quei giovani che portano avanti lo studio filologico in mezzo a ostruzionismi e a critiche violente, ma vorrei anche invitare ambedue le parti a deporre una buona volta l'astio e i pregiudizi e ad avviare un dialogo, vivace finché si vuole, ma costruttivo e sereno.¹⁸

Il *casus belli* era un'intervista uscita sul numero 64 di «Stereoplay» al pianista Mario Delli Ponti, impegnato in quel momento alla Piccola Scala con un recital su Liszt e Bartók. Interrogato sull'esecuzione per tastiera di Bach, Delli Ponti si era scagliato violentemente con accuse di reazionismo e colonialismo verso l'utilizzo di strumenti antichi, un fatto «di moda come la cucina macrobiotica o il turismo alle Isole Maldive»¹⁹ e che, secondo il pianista, nascondeva in realtà fini puramente commerciali. È inoltre significativo che, dei cosiddetti puristi Early Music, Delli Ponti dipingesse un ritratto di campestri *hippies*, tutt'altro che pacifisti: «conosco dei fienili promossi al rango di festival estivi, dove i presenti, veri Vandeani della musica, caccerebbero a colpi di forcone l'incauto pianista che vi si fosse avventurato con un'esecuzione di Bach-Busoni».²⁰ Se in Italia il 'rischio' ancora non si profilava all'orizzonte, non è tuttavia fuori luogo leggere in tanto astio il timore degli interpreti classici che, nei primi anni Ottanta, man mano che lo studio sulla prassi esecutiva avanzava, si vedevano sottrarre il pane da sotto i denti. Dopo non molto, infatti, il movimento Early

¹⁸ BUFALINI 1979.

¹⁹ Intervista in STEREOPLAY 1979, p. 164.

²⁰ *Ibid.*

Music rivendicherà, sotto il cappello della *Historical Performance*, anche il repertorio classico, inglobando così anche al secolo del pianoforte e del virtuosismo per eccellenza.²¹

In generale, nella rubrica “Chiedetelo a Stereoplay” si respira un certo scetticismo da parte dei lettori; le interpretazioni romanticizzate non convincono più, ma anche il timbro «originariamente inesistente» degli strumenti storici non persuade parte del pubblico che denuncia la «mancanza di vita e di slancio» delle interpretazioni storicamente informate. Tuttavia, i toni della discussione non sono dei più distesi, come rivelano titoli di lettere quali *Polemica* o *Corrispondenza di guerra*.

La corrispondenza è diretta al mercuriale critico di musica antica della rivista, Gabriele Rifulato, strenuo difensore delle interpretazioni di Harmoncourt la cui intransigenza comincia a stancare anche i lettori più affezionati. In riferimento a un'interpretazione di Brüggemeyer evidentemente poco apprezzata dal critico, un lettore chiedeva, stizzito:

Ma insomma, a te il flauto di legno piace perché ti rievoca immagini di professori ribelli in camicione a quadri, seduti sugli scalini dei Conservatori a contraddire gli esponenti del Gotha musicale? E ora che nel Gotha ci sono entrati loro, l'estasi non è più quella?²²

Se i termini della risposta di Rifulato non sono propriamente adamantini, si ribadisce tuttavia la complessità di un fenomeno che è riconosciuto come di portata sociale, prima ancora che musicale, e la cui ‘rivoluzione culturale’ getta un ponte evidente verso la più celebre rivoluzione culturale sessantottina.

La musica antica, nella sua riscoperta, è stata un fenomeno forse soprattutto sociale, con tutte le implicazioni del caso. In Italia è una partita ancora tutta da giocare. [...] ti sei chiesto perché tutti questi esecutori sono giovani e, soprattutto, un certo tipo di

²¹ Questa tendenza esplose in modo manifesto con la decisione della Decca di intraprendere con Academy of Ancient Music diretta da Christopher Hogwood l'integrale delle Sinfonie mozartiane; ma già nei primi anni Settanta Paul Badura-Skoda aveva inciso alcune sonate di Beethoven su fortepiano, strumento che, rimpiazzando il ruolo che fu del clavicembalo, diventerà il simbolo del movimento Early music negli anni Ottanta. cfr. HASKELL 1988, pp. 189-197, capitolo *Beethoven, Brahms and beyond?*

²² DOMENICHINI 1979.

giovani? Non è certo un caso; è stata quasi una rivoluzione culturale che, grazie al cielo, è tutt'oggi ben lontana dall'essere gelata».²³

1.4 Suono antico, interpretazione HiFi

Il fatto che siano proprio le riviste dedicate al HiFi a interessarsi maggiormente di musica antica e prassi esecutiva lascia intravedere un non troppo celato legame tra 'fedeltà interpretativa' e 'alta fedeltà'. Tecnologia già disponibile negli anni Cinquanta, ma ancora molto di nicchia, l'alta fedeltà in Italia si popolarizza solo a partire dagli anni Settanta, come dimostra il crescente numero di testate specialistiche che dedicano decine di pagine, se non centinaia, ai test dei nuovi apparecchi. Se rispetto agli approfondimenti tecnici, la critica discografica è quantitativamente inferiore e spesso vincolata, più che alla valutazione interpretativa, alla resa tecnica, è necessario osservare che rispetto ai decenni precedenti le recensioni beneficiano di una certa puntigliosità e si avvalgono di penne, oltre che accattivanti, di non trascurabile competenza.

Per la qualità delle sue firme è necessario ricordare «Discoteca alta fedeltà»,²⁴ pubblicata tra il 1971 e il 1978 e continuazione di «Discoteca Hi-Fi», ma è il gruppo editoriale Publisuono a detenere il monopolio di questo genere di pubblicazioni con «Suono Hi-Fi», «Stereoguida», «SuperStereo», e la già citata «Stereoplay». Con un'offerta diversificata - ancora oggi rimpianta sui forum di appassionati - Publisuono strizzava l'occhio anche ai più giovani: nel 1973 aveva acquisito «Muzak», la rivista *underground* legata ai gruppi della sinistra extraparlamentare - salvo poi scaricarla pochi mesi dopo perché troppo 'dissidente' - e a partire dal 1976 pubblicava «Popster», rivista-poster più disimpegnata e dedicata ai divi del pop, del rock, del jazz e del country.

Dal 1975, il gruppo editoriale dà vita a Suono, rassegna romana ospite al Palazzo dei Congressi dell'Eur e dedicata alla tecnologia HiFi, con stand dei produttori, spazi per concerti, dibattiti e sala d'incisione aperta ai giovani gruppi. L'edizione del 1977, ad esempio, proponeva un dibattito con Eugenio Bennato sull'evoluzione della musica popolare, una riflessione sullo sviluppo del cantautorato, la presentazione del disco di Lucio Dalla *Com'è profondo il mare*, la visione collettiva di filmati di concerti di grandi del pop e del rock,

²³ RIFILATO 1979.

²⁴ Le recensioni di musica medioevale e rinascimentale sono affidate di solito alle penne di Paolo Petazzi e Enzo Beacco, mentre quelle di musica barocca, immancabilmente, a Francesco Degrada.

nonché l'esibizione del gruppo romano di musica antica *Theatrum Instrumentorum* presentato da «Stereoplay», mercoledì 9 settembre ore 19.30. Alla prima rassegna era d'altronde presente lo stand di *Hortus Musicus* - Centro Italiano del Flauto Dolce, il negozio ai Parioli che forniva gran parte degli strumenti a fiato d'importazione tedesca ai gruppi di musica antica romani.

Con il dibattito sulla prassi storicamente informata - che in realtà si limitava a discutere di strumenti antichi, non tanto di tecnica esecutiva - «Stereoplay» ambiva a inserirsi in quel dibattito internazionale che in altri paesi si consumava sulle pagine di «Stereo Review», «Gramophone», «Diapason» o della tedesca «Hifi Stereophonie». Scettici lettori ridimensionavano quel concetto di autenticità storica che la politica della rivista italiana sembrava avanzare, con affermazioni quali

Quando Bach pensava la sua musica la pensava eseguita su un clavicembalo del '700 con quelle sonorità e con quella, comunemente accettata, prassi esecutiva! Non vale il discorso delle nostre «orecchie» che sono cambiate. Da quando sono nati Harnoncourt e Leonhardt la musica barocca ha trovato forse il 1000% di ascoltatori in più di prima. Perché? Perché suonata da loro è più bella e piacevole; è inconfutabile! Ciò che era bello nel '700 lo è anche ora. Ma solo ricreando i canoni dell'estetica con cui fu concepito! E non traducendolo con la nostra estetica moderna.²⁵

Anni prima, in una delle prime recensioni dei dischi di musica barocca, Giaime Pintor - critico musicale vicino a Lotta Continua, di lì a un anno direttore di «Muzak» ed evidentemente non particolarmente interessato al dibattito sulla prassi esecutiva - recensiva su «Suono Hi-Fi» il disco *Musica per flauto a becco* edito da Telefunken nella collana *Das alte werke*. Ne elogiava la qualità della registrazione grazie alla quale «la sonorità degli strumenti (originali, *of course*) giunge per nulla, o quasi, modificata nelle sue caratteristiche fondamentali o marginali che siano».²⁶

Telefunken era la casa discografica che promuoveva Harnoncourt, Leonhardt e Brügggen per il repertorio barocco, Studio der Frühen Musik per il Medioevo e che più di altre spingeva verso una concezione di 'autenticità' sonora. Ma non solo le case discografiche

²⁵ RIFILATO 1977, p. 284.

²⁶ PINTOR 1972, p. 68.

vengono implicate in questo discorso: tutta la sfera tecnologica dell'altra fedeltà ne è coinvolta.

Chi viene chiamato a testare e recensire le nuove casse della casa giapponese Sensai sono i membri dell'Accademia degli Incostanti, gruppo di musica barocca nato nel 1973 da studenti del Conservatorio di Milano che per «Discoteca hi-fi» ascolta sui nuovi dispositivi le Danze di Praetorius e le Sonate di Benedetto Marcello da loro incise fornendo indicazioni per la sistemazione degli altoparlanti e la regolazione degli attenuatori in modo da poter restituire il più fedelmente possibile il timbro degli strumenti antichi.²⁷

Gli «strumenti-novità» pubblicizzati su «Discoteca alta fedeltà»,²⁸ altro non sono che strumenti tra l'antico e l'etnico di fattura artigianale, ma il fatto che vengano proposti su una rivista tecnica e siano presentati accanto a macchine fotografiche ad alta accuratezza fornisce subito l'impressione che la vera novità non stia tanto, o non solo, come suggerisce l'articolo, nella scelta della tradizione rispetto alla modernità, quanto nella mediazione del mezzo tecnologico che è l'unico realmente in grado di riprodurli fedelmente, visivamente o acusticamente.

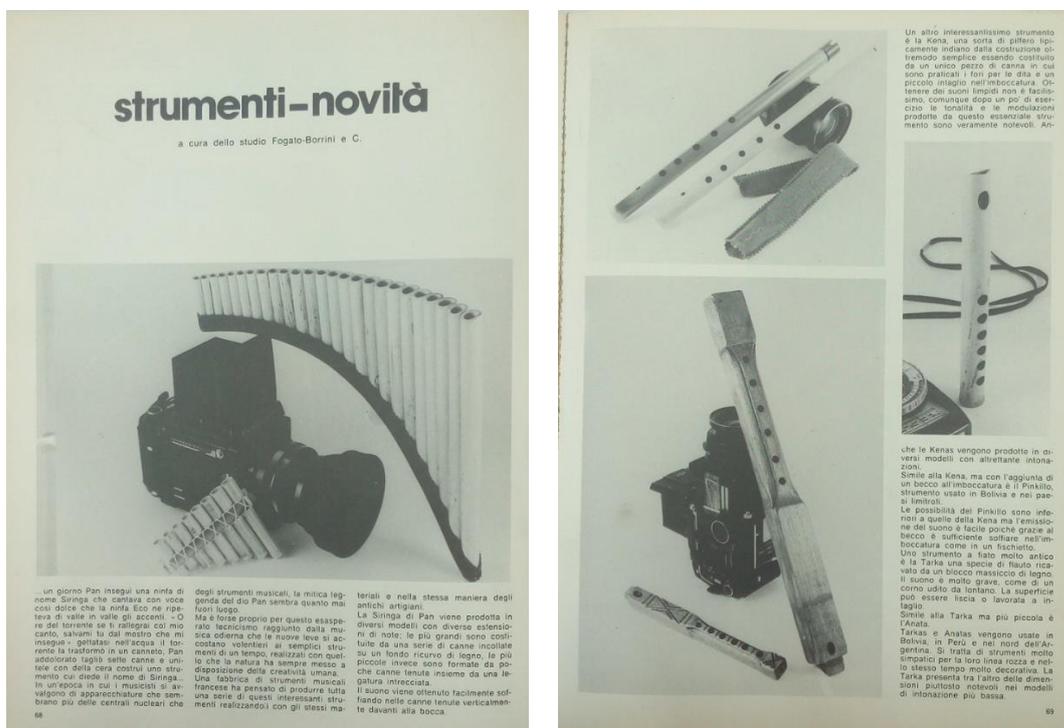


Figura 4: Servizio *Strumenti-novità* su «Discoteca alta fedeltà» XIV/136, 1973, pp. 68-69

²⁷ Servizio su Tensai system, in DISCOTECA 1980.

²⁸ STRUMENTI 1973.

1.5 Il ruolo della discografia

Le prime recensioni di musica medioevale e rinascimentale cominciano ad apparire intorno al 1973 e beneficiano di un certo occhio critico sia verso le scelte esecutive degli interpreti, sia nei confronti di una situazione italiana che, dal punto di vista discografico, in quegli anni, era ancora del tutto inesistente. Nel 1976, recensendo *Musica dei menestrelli* di Studio der Frühen Musik, Gabriele Rifilato si augurava che

presto, dischi del genere ne comincino ad uscire ad un ritmo maggiore e, possibilmente, anche di esecutori italiani! La musica strumentale anteriore alla nascita di Bach sta proprio vivendo la sua rinascita storica più elettrizzante mai verificatasi.²⁹

Oltre alle recensioni, «Stereoplay» dedica nutriti approfondimenti discografici a compositori e generi; negli articoli di fondo e nella rubrica *Déjà vu della musica antica* si approfondisce, ad esempio, la discografia dedicata a Guillaume de Machaut, al canto gregoriano e al repertorio suddiviso per singoli strumenti;³⁰ le rubriche *Personaggi del mese* e *I grandi interpreti* presentano interviste ad artisti quali Frans Brüggen, David Munrow e René Clemencic,³¹ contribuendo ad alimentare quel divismo che all'estero era già un dato di fatto; basti pensare che Telefunken, all'interno dei dischi incisi da Brüggen, era solita allegare una foto in formato poster del piacente flautista.

Il problema principale, per il pubblico italiano, è la difficoltà a reperire il materiale recensito: si è visto che anche su un settimanale di larga diffusione e ampio pubblico come «Radiocorriere», numerose sono le lettere alla redazione di fan e amatori che richiedono informazioni sulla possibilità di acquistare i dischi di Early Music Consort. La EMI italiana non sembra tuttavia reagire alle sollecitazioni del pubblico. Solo nel 1976 l'etichetta promette di farsi carico della distribuzione italiana di David Munrow, ma un anno dopo, mentre annuncia l'imminente arrivo sul mercato dei dischi di Thomas Binkley editi dalla tedesca Reflexe, ancora non se ne ha notizia:

²⁹ RIFILATO 1976b.

³⁰ MACHAUT 1978, GREGORIANO 1979, RIFILATO 1979b.

³¹ CAPIRCI 1976, RIFILATO 1977B; RIFILATO 1978 e GUALBERTO-RIFILATO 1979.

Siamo tutti in ginocchio aspettando che la EMI ci regali l'edizione italiana [del disco *Instruments of Middle Ages and Renaissance*] che tra l'altro ci ha promesso per i primi mesi del '78 assieme a *The art of courtly love* (altro cofanetto di tre dischi), *Music from the court of Ferdinand and Isabella* (singolo) e agli altri titoli che completano la collaborazione Munrow-EMI.³²

Meglio andava per la produzione di Early Music Consort con la casa Argo, di cui il triplo disco *Festival of Early Music* è distribuito in Italia da Decca, mentre le incisioni del Clemencic Consort per Harmonia Mundi francese sono più o meno assicurate da Ars Nova, una neonata costola di Vedette Records. Vedette era nata nei primi anni Sessanta come casa discografica produttrice e distributrice di musica *beat* e *easy-listening*. Alla fine del decennio aveva ampliato il proprio catalogo con le due etichette dedicate al folk revival, Albatros e I dischi dello Zodiaco. Nel 1973 il fondatore Armando Sciascia dava avvio all'etichetta Ars Nova dedicata alla musica classica con un particolare occhio di riguardo verso la musica antica, acquisendo i diritti Angelicum, ristampandone i dischi e distribuendo il Deller Consort, Russell Oberlin e l'integrale dei Carmina Burana di René Clemencic.

In realtà, dopo un primo momento di entusiasmo, ci si accorge che la scelta di Vedette dal catalogo francese è piuttosto disorganica e quasi casuale, con svariate integrali lasciate in sospeso che non mancano, ancora una volta, di deludere il pubblico. Ci pensa allora la Florence International a rilevare il catalogo francese e a distribuirlo in modo completo.³³ Per chi, insomma, fosse interessato, la possibilità di conoscere ciò che all'estero facevano i 'mostri sacri' della musica antica c'era, anche se a costo di qualche attesa e sacrificio. D'altra parte, come si vedrà, la produzione discografica dei gruppi di musica antica italiani è limitata a numeri che si contano sulle dita di una mano. Non è un caso che alla conferenza sulla musica antica organizzata nel 1979 presso la Discoteca di Stato dall'Associazione Romana Amici della Musica, il relatore Domenico Mazziniani, nonché fondatore del gruppo *Theatrum Instrumentorum*, utilizzi esempi musicali discografici - mettendone spesso a confronto le esecuzioni - esclusivamente di gruppi stranieri.³⁴

³² RIFILATO 1977b.

³³ Un box informativo su «Stereoplay» che presenta il monteverdiano balletto *Tirsi e Clori* pubblicato da Harmonia Mundi ed eseguito dal Collegium aureum con il Deller Consort fornisce le informazioni sulla distribuzione italiana delle diverse collane di musica antica, v. TIRSI 1979.

³⁴ La relazione *Musica antica: brani tratti dal repertorio discografico, con commenti ed illustrazione degli strumenti storici impiegati* è tenuta da Domenico Mazziniani presso l'allora Discoteca di Stato

Il ruolo dell'industria discografica nella diffusione della musica antica non è argomento discusso solo sulle riviste discografiche, ma sembra particolarmente sentito dagli addetti al settore e dai musicisti. Nelle recensioni si avverte una certa antipatia verso le grandi case tedesche; all'etichetta Archiv - proprietà del colosso Deutsche Grammophon e serie riferimento della prassi storica durante gli anni Cinquanta - viene preferita senza mezzi termini Telefunken; caso vuole che per quest'ultima incida Harnoncourt, mentre la produzione bachiana di Archiv Produktion - nonostante pubblicizzi il proprio lavoro come storicamente informato - sia affidata alle esecuzioni di Karl Richter col Munich Bach Ensemble, interprete che raccoglieva non poche perplessità tra i puristi.

La già citata puntata di *Teatromusica* condotta da Roberto Leydi e dedicata alla musica medioevale e rinascimentale nella contemporaneità si incentra quasi ossessivamente sul ruolo del mercato del disco che se da una parte risponde a un'esigenza del pubblico, dall'altra condiziona inderogabilmente i gusti e le possibilità di ascolto. La politica delle *majors* viene recepita soprattutto dai giovani ospiti come un'imposizione alla quale è necessario sottrarsi per un ascolto di qualità. La richiesta di una ragazza ai musicisti di Studio di Musica Antica presenti nella puntata è infatti quella di fornire indicazioni su come ascoltare «musica medievale a buon livello e non cadere intrappolati negli interessi delle case discografiche che approfittando del boom smerciano qualsiasi cosa».

Se i musicisti di Studio di Musica Antica consigliano ai giovani di abbandonare l'abituale pratica d'ascolto passiva e frontale incoraggiando invece un approccio attivo tramite la pratica di questo repertorio, il problema è affrontato anche da Laura Alvini:

il fatto che una sola casa stia monopolizzando le altre piccole case e crei un solo tipo, anche di registrazione, crea dei modelli e degli stereotipi contro il quale, e questo mi sembra il discorso più serio di chi ha affrontato la musica antica, ha cercato di lottare.

La percezione diffusa tra i vari interlocutori è che fare e fruire musica antica sia in qualche misura un antidoto all'imposizione di modelli musicali dettati dal mercato discografico.

(ora ICBSA) in data 9 novembre 1979. Gli esempi musicali scelti sono una buona esemplificazione del repertorio di musica medioevale e rinascimentale che propongono i gruppi italiani (vedi paragrafo Repertorio); le esecuzioni sono quelle dei gruppi di riferimento: New York Pro Musica, Musica Reservata, Early Music Consort of London, Clemencic Consort.

Capitolo 2

Un'educazione musicale alternativa

2.1 I corsi di musica antica in Italia.

Si è accennato all'importanza della Società Italiana del Flauto Dolce come ricco terreno da cui sono fioriti svariati dei gruppi italiani citati; tuttavia, la sua funzione non si limita solo alla preparazione di musicisti in grado di svolgere un'attività musicale con un repertorio nuovo, ma è particolarmente significativa nel promuovere un'idea di educazione musicale alternativa. Laddove, all'estero, esperienze di didattica per non professionisti esistevano già dai primi decenni del secolo, in Italia il proliferare di scuole popolari e associazioni è strettamente connessa con i fermenti culturali sessantottini.

Nei paesi in cui il movimento Early Music fu presenza importante nella cultura musicale del Novecento - Gran Bretagna, Olanda, Belgio, Germania e Stati Uniti - già tra le due guerre e più massicciamente nei primi anni del secondo dopoguerra erano fiorite società di strumenti antichi che incoraggiavano la pratica amatoriale; liuto e viola da gamba erano i più diffusi ma un ruolo preminente lo ricopriva senza dubbio il flauto dolce. Riscoperto da Arnold Dolmetsch all'inizio del Novecento, il flauto diritto conobbe da subito in Europa e oltreoceano grande fortuna e diffusione: nel 1937 nel Regno Unito nasceva la Society of Recorders Players con funzione di ente collettore di tutti i flautisti, più o meno dilettanti; due anni più tardi, negli Stati Uniti e in Canada, l'American Recorder Society incoraggiava la formazione di gruppi non professionisti tramite la diffusione capillare delle proprie sedi [*Chapters*] dislocate in tutti gli stati.³⁵

In Italia la pratica del flauto dolce comincia a muovere i primi passi intorno alla metà degli anni Cinquanta quando alcuni singoli appassionati iniziano a interessarsi allo strumento partecipando all'estero a corsi specializzati,³⁶ casi che però, fino alla costituzione della Società Italiana del Flauto Dolce nel 1970, restano del tutto isolati. Differentemente da quanto accadeva all'estero, il fatto che, ancora all'inizio degli anni Sessanta, in Italia l'insegnamento della musica fosse previsto solo nelle scuole elementari - e comunque sotto

³⁵ Sul revival del flauto dolce, HASKELL 1998 il capitolo *The Apostle of Retrogression* pp. 26-43, WILLIAMS 2007 e una fonte coeva alla fondazione della SIFD è sullo stesso bollettino della società, ALTON, 1972.

³⁶ ROSTIROLLA 1971.

la definizione di Canto corale - non poneva il problema della didattica di uno strumento. E in ogni caso, anche con la legge 1859/1962 circa l'istituzione della scuola media unica, le cose non cambiano in modo sostanziale poiché l'insegnamento musicale diviene obbligatorio solo per il primo anno e per un'unica ora settimanale, lasciando la possibilità agli studenti più dotati di proseguirla per i successivi due anni.³⁷

Nemmeno ad un livello superiore esistevano cattedre nei Conservatori o nelle società musicali che prevedessero l'insegnamento del flauto dolce o di altri strumenti antichi. Il primo caso è quello del Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia che per iniziativa di Pietro Verardo, nel 1968, apre un corso biennale di Strumenti Antichi articolato in discipline quali studio storico degli strumenti dalle origini sino alla metà del XVII secolo, trattatistica rinascimentale con esercitazioni di trascrizioni di notazione bianca e di intavolature, e studio pratico di strumenti a fiato, flauti diritti, cromorno, bombarda, cornetto, bassanello.³⁸

Verso la fine degli anni Sessanta, con lo sviluppo del movimento 'autenticista' il movimento internazionale di Early Music muove dalla condizione di amatorialità che l'aveva visto nascere verso una sempre maggior specializzazione e un maggior grado di professionalità, ora necessaria per autolegittimarsi. Frans Brüggen promuove un'immagine di sé e della pratica del flauto totalmente diversa da quella di Dolmetsch e dall'uso che ne aveva fatto la *Gebrauchsmusik*.³⁹

È in questo stesso momento che l'Italia assiste alla nascita di associazioni musicali amatoriali specificatamente dedicate alla musica antica.

2.2 «Morti tutti i Conservatori, è nata la Società del Flauto Dolce»

Con queste parole, e in meno di quattro righe, «Stereoplay» dava annuncio della fondazione della Società Italiana del Flauto Dolce (SIFD).⁴⁰ Il bollettino «Il Flauto dolce» che inizia la pubblicazione nel 1971 è un ottimo strumento per monitorare l'incrementarsi, a ritmo vorticoso, delle iniziative legate alla diffusione dello strumento e al repertorio pre-classico nella penisola.

³⁷ Sarà solo con la legge 348 del 16 giugno 1977 che si introduce l'obbligo dell'educazione musicale per tutti e tre gli anni della scuola media. BADOLATO-SCALFARO 2013, pp. 87-99.

³⁸ Cfr. TIERI 1971.

³⁹ WILSON 2014, pp. 152-154; 179-182; RUBINOFF 2013,

⁴⁰ «Stereoplay» II/2, 1973 nella rubrica "Contraspunti".

Nell'estate 1969, al suo primo anno di vita, l'Istituto Comunale di Musica Antica "Stanislao Cordero" di Pamparato (in provincia di Cuneo) fondato da Mauro Uberti organizzava un corso di flauto dolce e strumenti antichi tenuto da Sergio Balestracci, affiancando insegnamenti di musica d'insieme e paleografia musicale; l'anno successivo l'esperienza estiva inglobava il Festival dei Saraceni implementando l'offerta didattica con corsi di liuto e gettando le basi per una fortuna, anche internazionale, che raggiungerà l'apice intorno alla metà degli anni Settanta.⁴¹ In quegli stessi anni, lo stesso Balestracci fondava a Torino l'Accademia del Flauto Dolce, una SIFD del nord Italia, ma dal taglio più professionalizzante rispetto all'associazione romana e dedicata soprattutto al repertorio barocco. Particolarmente recettiva era l'area del nord-est, con i corsi di musicologia sul Basso Medio Evo a Bardolino (VR) organizzati dall'AMIS (Antiquae Musicae Italicae Studiosi) di Bologna nei quali si insegnava anche la pratica del liuto, viola da gamba e flauti dolci e, a partire dal 1973, con l'esperienza didattica dell'associazione Musica Antiqua a Colloredo di Monte Albano (Udine), trasferita dall'anno successivo a Cividale del Friuli. Non è un caso che la sperimentazione sistematica del flauto dolce nelle scuole elementari prendesse avvio proprio a Padova nel gennaio 1969.

L'esperienza didattica più duratura e significativa è stata certamente quella della Società Italiana del Flauto Dolce (dal 1989 Fondazione Italiana per la Musica Antica) che formalmente vede la luce a Roma nell'estate 1970, ma le cui basi erano già state gettate l'anno precedente dalla spontanea associazione di appassionati e insegnanti di scuola. Nel primo documento relativo alla storia dell'associazione se ne individuano i fini:⁴² la diffusione della conoscenza del flauto dolce e del relativo repertorio musicale fra giovani e meno giovani e all'interno dell'ambiente scolastico; la creazione di una rete di contatti fra gli appassionati e i professionisti dello strumento; la pubblicazione di un bollettino periodico con articoli e approfondimenti storico-organologici; l'organizzazione di corsi di flauto; la collaborazione con enti musicali stranieri e italiani; la formazione di un centro bibliografico.

La prima edizione dei corsi estivi di strumento, esperienza che si protrae ancora oggi con la scuola di Urbino giunta alla 48esima edizione, risaliva all'estate del 1969 con l'attivazione di un *campus* a Perugia riservato ad amatori e insegnanti di educazione musicale delle scuole medie; non ancora nata formalmente la SIFD, organizzatore di quella prima

⁴¹ Citato su «Early Music» da MONK 1973 e successivamente sulla stessa rivista da LINDLEY 1977.

⁴² Ciclostilato messomi gentilmente a disposizione dal socio Claudio Caponi, uno degli animatori della Società e musicista nei gruppi *Theatrum Instrumentorum* e *Armonia Antiqua*.

stagione era Hortus Musicus, casa editrice e negozio di Viale Liegi ai Parioli, affiliato alla ditta tedesca Moeck di cui gestiva l'importazione italiana degli strumenti. Tra gli insegnanti di quella prima esperienza vi erano Giancarlo Rostirolla, musicologo e presidente della futura associazione, e i tedeschi Helmut Monkemeyer, Ilse Hechler, e Hermann Moeck, esperti didatti e autori dei più utilizzati metodi di flauto dolce.

L'esperienza dei corsi estivi raccoglie un ottimo consenso, tanto da replicare per l'edizione del 1970 ancora a Perugia, l'anno seguente a Roma e dal 1972, sino ad oggi, a Urbino. Dai venticinque partecipanti della prima edizione, si arriva ai centocinquanta nell'estate del 1973, agli oltre quattrocento del 1976. Man mano, ai corsi di flauto dolce si aggiungono quelli di strumenti a fiato del Rinascimento riservati agli strumentisti più avanzati (cromorno, dulciana, cornamusa, ranckett, chalumeau, bombardarda), classi di musica d'insieme, e dal 1973 di musica da camera barocca e di clavicembalo. Nel corso del decennio si aggiungono poi l'insegnamento di liuto, viola da gamba, canto corale, danza rinascimentale, liuteria e organologia.

Oltre a Urbino, la SIFD organizza corsi e seminari durante l'anno scolastico e mantiene coesione tra i propri soci e le proprie sedi dislocate sul territorio attraverso un completo indirizzario degli aderenti e tramite l'invio di quelle 'dispense' di cui si legge nel ciclostilato informativo, divenute dal 1971 il già citato bollettino «Il Flauto Dolce» a uscita semestrale. Il fine è dare a tutti, autonomamente, nella possibilità di dedicarsi allo studio dello strumento con un particolare riguardo alla pratica della musica d'insieme. Sul primo numero della rivista, un articolo di Rudolph Bartel elargisce *Consigli per un complesso di flauti dolci*;⁴³ sul secondo si pubblica in traduzione *Il flauto dolce: passato e presente* di Hermann Moeck con ragguagli storico-organologici e di teoria dello strumento, corredati da consigli per la diteggiatura e corretta emissione del suono.⁴⁴ L'attenzione alla didattica all'estero emerge anche dalla pubblicazione dei piani di studio di flauto in vigore presso le scuole tedesche, il Trinity College di Londra e il Conservatorio di Vienna. Si recensiscono metodi e manuali, edizioni di musica, riduzioni per ensemble di flauti pubblicati da Moeck, Pelikan o da Ricordi, quest'ultima orientata in particolar modo a brani celebri, canzoni napoletane, canti di Natale, filastrocche e canti popolari.⁴⁵ Sul terzo numero de «Il Flauto Dolce» si

⁴³ BARTHEL 1971.

⁴⁴ MOECK 1972.

⁴⁵ Tra queste, un'edizione Ricordi del 1973 ancora in commercio per le scuole medie, *Danze medioevali italiane*, riviste da Marcello Castellani e adattate per 1 o 2 flauti dolci soprani e percussioni. Contiene cinque brani dal cosiddetto Manoscritto di Londra (GB-Lbl Add. MS 29987) che reca

annuncia la pubblicazione della collana Armonia Strumentale dedicata a edizioni di musiche originali antiche e contemporanee «trascritte filologicamente al fine di essere eseguite oltre che con i flauti, con qualsiasi altri tipi [sic] di strumenti, sia storici che moderni».⁴⁶ Inaugurano la serie i *Duetti* di Giuseppe Giamberti curati da Giancarlo Rostirolla e una scelta di *Frottole* di Marchetto Cara e Bartolomeo Tromboncino arrangiate per quartetto di flauti dal musicologo Francesco Luisi.

2.3 Educazione musicale e socialità nel Sessantotto

Abbastanza eloquentemente la SIFD dà un ruolo di rilievo ai suoi soci, considerandoli «individualmente punti di diffusione della pratica musicale e della musica d'insieme»,⁴⁷ non volendo tanto insistere sulla preparazione del singolo, quanto su un'idea di collettività e di ascolto reciproco volto alla pratica della musica d'insieme. Il volumetto commemorativo *Urbino che passione* dedicato ai trent'anni dei corsi estivi della SIFD/FIMA raccoglie alcuni importanti testimonianze che ne chiarificano i principi condivisi. Così Giancarlo Rostirolla, fondatore e a lungo presidente dell'associazione:

Credo che il lavoro delle attuali istituzioni di musica antica si innesti in quella che è stata soprattutto un'attività amatoriale, ovvero sia una prassi corale. [...]

Personalmente provenivo da un'esperienza importantissima, quella del coro universitario di Roma diretto da Franco Maria Saraceni. Allora di cori ne esistevano soltanto qualche centinaio, contro i diecimila di oggi. Quei pochi avevano però qualcosa di speciale: erano animati da un fervore pionieristico. [...] Questa fase pionieristica faceva leva su un entusiasmo tipico dell'attività corale. Chi canta in un coro si sente infatti coinvolto in un'atmosfera così importante e significativa da ritenere di far parte di un contesto dove non si fa solo musica, ma si sta insieme e ci si educa anche dal punto di vista sociale.⁴⁸

polifonia e danze strumentali del Trecento italiano. I brani proposti (Il lamento di Tristano e la Rotta, il Trotto, Saltarello I, Saltarello II, La Manfredina e la Rotta) sono tra i brani più diffusi tra i gruppi di musica antica di questo decennio.

⁴⁶ Dalla pagina illustrativa della collana Armonia Strumentale ripetutamente pubblicata su «Il Flauto Dolce».

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Intervista a Giancarlo Rostirolla in URBINO 1998, p. 13.

L'esperienza di educazione musicale e sociale dei cori del dopoguerra cui si fa riferimento nel primo capitolo è di stimolo alla creazione di un sistema educativo alternativo rispetto alla formazione musicale dei Conservatori.

Così Anna Cardosi, una delle prime docenti di flauto dolce della scuola:

Un ricordo caro è quello dell'aspetto umano e della solidarietà che ci legava. Anche non conoscendoci, facendo parte del corso di Urbino automaticamente si diventava amici perché si capiva di avere degli ideali in comune, ideali che andavano al di là della musica: ad esempio la musicalità, la socializzazione, tutte cose che si sviluppavano con la musica d'insieme, soprattutto a livello amatoriale [...] tutto questo sconfinava poi oltre la musica e creava questa atmosfera particolare in quanto ci sentivamo uniti negli stessi ideali non solo musicali ma di fratellanza, di solidarietà, di socializzazione.⁴⁹

E, soprattutto, sul piano personale, occasioni comunitarie e di condivisione per stringere nuovi rapporti umani sembrano il necessario antidoto a cambiamenti sociali, latenti sin dal dopoguerra, che il nuovo decennio aveva definitivamente avallato. La crisi degli anni Settanta passa da uno stravolgimento sociale anche a un livello inferiore; con la legge 898/1970 Fortuna-Baslini e il successivo referendum del 1974 che introducono il divorzio nell'ordinamento giuridico italiano vengono meno i rapporti tradizionali su cui si era costituita la società del *boom* del dopoguerra. Si cerca altrove un'altra ragione di vita:

In quel momento la SIFD ebbe una grandissima risonanza perché in essa tutti potevano trovare un momento di unione con gli altri. Piccoli e grandi di tutte le età, attraverso la musica e il far musica insieme, hanno ritrovato, a volte, una ragione di vita, di "sopravvivenza".⁵⁰

Per i soci, l'essere implicati in ogni ambito dell'organizzazione, dalla partecipazione alle riunioni associative, alla pianificazione dei corsi, a questioni pratiche come la pulizia collettiva delle aule dopo le lezioni, contribuisce a creare un senso di aggregazione che sembra

⁴⁹ Intervista a Anna Cardosi, *ibid.*, p. 23.

⁵⁰ Intervista a Giancarlo Rostirolla, in URBINO 1998, pp. 13-18: 14.

prescindere, almeno in parte, dal repertorio. L'idea di parità, democrazia e condivisione che si respira all'interno della SIFD non sembra cioè essere necessariamente – o quanto meno non solo – legata a un genere di musica poco eseguito, poiché ciò che è importante soprattutto è l'investimento personale nel collettivo. E tuttavia, la polifonia strumentale pre-barocca, le frottole, le danze a quattro parti eseguite con intere famiglie di strumenti e scevra da iniziative solistiche, sembrano rispondere molto bene a questa concezione di partecipazione egualitaria.

Nel ciclostilato che accompagna il programma del concerto tenuto da La Fontegara⁵¹ presso l'Associazione Culturale Pian due Torri il 24 aprile 1971, si tiene a sottolineare che

Il Complesso suona senza direttore avvalendosi – nella preparazione di esecuzioni e concerti – dell'esperienza e dei consigli di tutti i suonatori. In tal modo si viene a realizzare una interessante attività di gruppo assai stimolante e utile dal punto di vista musicale e sociale.

È una specificazione che, sebbene non voglia porsi apertamente in ottica polemica nei confronti di altre realtà musicali e orchestrali maggiormente gerarchizzate, in un contesto storico come quello post-sessantottino non può che suonare particolarmente allusiva. Il Sessantotto aveva messo in crisi l'idea di una trasmissione della cultura imposta e asfittica diffondendo una concezione alternativa di apprendimento al di fuori dei luoghi istituzionali, i quali sembrano non rispondere più alle esigenze della collettività e che non fanno altro che acuire una rigida divisione sociale e culturale.

Nell'aprile 1969 nasce a Milano la Società Italiana per l'Educazione Musicale (SIEM) dedicata allo scambio e al confronto tra gli insegnanti di musica della scuola media; il comune sentire è che l'impaludamento dell'educazione musicale scolastica sia il riflesso di una situazione degli istituti superiori di musica lasciati in mano al peggior conservatorismo

⁵¹ Già dalla primavera del 1970, in seno al corso di musica d'insieme SIFD nasce *La Fontegara*, complesso di flauti costituito da insegnanti e studenti più abili che trae il nome dal trattato cinquecentesco di Sylvestro Ganassi sul flauto dolce; si esibisce pubblicamente in scuole e associazioni culturali (Scuola all'aperto al Gianicolo Gaetano Grilli, Associazione culturale Pian due Torri in zona Magliana) con un repertorio di danze rinascimentali (Michael Praetorius e Giorgio Mainerio), ricercari e canzoni alla francese, canti popolari, specificando che «eseguendo questi brani con un quartetto di flauti dolci si può essere abbastanza certi di ricostruire una sonorità dell'epoca e di non falsarne lo spirito» (Dal programma ciclostilato riferito al concerto del 24 aprile 1971 Ass. culturale Pian Due Torri a cura di Giancarlo Rostirolla; archivio personale di Claudio Caponi).

gentiliano.⁵² Nell'Italia degli anni Sessanta l'organizzazione dei Conservatori di musica riflettevano in effetti una società rigidamente divisa in classi: ai corsi di strumento solista e direzione d'orchestra accedevano le classi più agiate, mentre i ceti medio-bassi potevano puntare al massimo ai diplomi da orchestrali.⁵³ La scuola dell'obbligo, d'altro canto, sembrava irrimediabilmente articolata «in modo da distruggere la sincerità, la partecipazione, lo slancio dei giovani».⁵⁴ Sembra necessario dunque che l'educazione della musica si svincoli da questi meccanismi per offrirsi a un pubblico più ampio e trovi altre modalità di diffusione.

In questo senso si comprendono le parole di Giancarlo Rostirolla:

Avevamo vissuto un periodo per così dire di passaggio tra un mondo che non si occupava affatto dei giovani e della ricerca musicale (mi riferisco alle istituzioni “classiche” come i Conservatori), e un altro mondo, nuovo, nel quale i giovani si avvicinavano alla musica attivamente e con consapevolezza culturale.⁵⁵

Il concetto di “educazione permanente” che permea il mondo del lavoro di questi anni trova un primo compimento nel provvedimento sindacale del 1973 per le 150 ore retribuite e dedicate ad attività educative e culturali, rivolto ai metalmeccanici e ad altre categorie operaie. L'educazione - anche musicale - non è solo prerogativa dei giovani, ma si allarga a tutte le fasce di età attraverso le scuole popolari che, non è un caso, nascono proprio sull'onda post-sessantottina come luoghi di aggregazione, autonomi e autogestiti. I docenti sono spesso di formazione non accademica, il che deriva in parte anche dalla scelta degli strumenti insegnati: i Corsi Serali del Conservatorio di Milano prevedono classi di flauto dolce, sassofono jazz, chitarra ritmica e folk.⁵⁶ Nel 1975 a Roma, il contrabbassista free jazz Bruno Tommaso - nonché gambista dell'ensemble di musica antica Gruppo Musica Insieme - sarà tra i fondatori della Scuola di Musica Popolare di Testaccio. La SIFD non è in

⁵² Sul sito internet della SIEM è disponibile in formato pdf, suddivisa in capitoli, la storia dell'Associazione scritta dal suo fondatore Carlo Delfrati. Non esistendo una versione a stampa, pongo la data di consultazione come data del rimando bibliografico, DELFRATI 2016.

⁵³ Ne parla in LIGUORI 2014 il pianista jazz Gaetano Liguori, all'epoca militante nel Movimento Studentesco - nato nel 1968 all'interno dell'Università Statale di Milano - e attivo nella ribellione sessantottina che unì studenti e parte dei docenti del Conservatorio milanese.

⁵⁴ VOLPICELLI 1965.

⁵⁵ Intervista a Giancarlo Rostirolla, in URBINO 1998, p. 15.

⁵⁶ Sulle scuole popolari di musica e sui CPSM di Milano, cfr. REBAUDENGO 2005.

questo senso sola nel promuovere uno svecchiamento della didattica, un'apertura a ogni possibile linea pedagogica e, non da ultimo, l'accesso a un repertorio sino ad allora tenuto in ombra.

Certamente, la Società Italiana del Flauto Dolce vive il Sessantotto più proficuamente di altre attività, sociali o culturali, che ricercano invece il principio del 'contro': in un momento in cui si avverte una pesante ed estenuante divisione tra classi sociali, questa dimensione si configura invece come inclusiva abbracciando una larga e variegata componente sociale. Uguaglianza, collettività, senso della comunità d'intenti e condivisione dei valori spingono l'associazione a raccogliere un'utenza che andava oltre la distinzione di generazione, di genere, di classe:

un'anziana signora con i capelli raccolti in un chignon stile bell'époque, tra adolescenti biondissimi, piuttosto beats, uomini e donne fra i venti e i cinquant'anni che, a giudicare dall'aspetto, rappresentano un campionario di tipi: l'intellettuale barbuto e la ragazza di buona famiglia, la casalinga e il contestatore, il tranquillo professionista e la studentessa emancipata, il giocatore di pallacanestro e il seminarista mancato... quindi un folto gruppo di bambini dai sette anni in poi.⁵⁷

Anche i corsi estivi di Urbino sembrano un luogo dove lo scontro generazionale che caratterizzava i movimenti di quegli anni non trova posto.

Ragazzini di otto o nove anni suonano in gruppo con illustri docenti nel cortile; vedi in un angolo ombroso una ragazza inglese che si ripassa la lezione, nei corridoi, a gruppi, ignari l'un l'altro, alcuni giovanotti provano fragorosi cromorni e flauti bassi, in attesa di entrare nell'aula a loro destinata [...].⁵⁸

La fortunata sede di Urbino non è una scelta casuale; la città beneficiava in quegli anni di una ripresa culturale importante dopo un decennio di declino: negli anni precedenti ai corsi della SIFD che cominciano con l'edizione del 1972, si era molto sentito parlare della città marchigiana, abbandonata all'incuria, con un centro storico pericolante e per la maggior

⁵⁷ Clara Gabanizza in URBINO 1998, p. 37

⁵⁸ Leonardo Pinzauti, *Ibid*, p. 43

parte composto da infrastrutture inagibili. Il documentario di Diego Fiumani *Una città che non deve morire*⁵⁹ con il commento di Carlo Bo denunciava la gravità della situazione e il totale disinteresse del governo che sembrava essere disposto a stanziare mezzo miliardo di lire in confronto alla necessità dei due miliardi richiesti per la messa in sicurezza e il risanamento urbano.⁶⁰ Scongiurato il collasso architettonico, Carlo Bo, rettore dell'Università, si mostrava preoccupato per il rischio di fossilizzazione in una città-museo, in cui il potenziale umano di una popolazione studentesca sarebbe stato esclusivamente mercificato da una speculazione edilizia che sembrava orientarsi verso la costruzione di nuovi studentati-ghetto esterni alla città, parallelamente allo svuotamento del centro storico da parte degli abitanti. Urbino, per rivivere, doveva puntare sull'università e sul turismo:

Questa collaborazione spontanea fra una città monumentale e una popolazione di giovani, lascia intendere in che modo si deve pensare alla cultura. La cultura ambientata in una città come Urbino è veramente il segno della continuità e di una speranza che possa vincere lo spettro della morte.⁶¹

Non è allora difficile comprendere l'appoggio che il rettore dà all'esperienza dei corsi di musica antica e alla «piacevole follia» che per qualche giorno trasformava la città in un teatro diffuso, con i corsi di strumento diurni, e performance estemporanee serali, quando i più giovani imbracciavano gli strumenti antichi e vi adattavano altri generi di musica nel circolo ARCI o nei prati circostanti⁶². Anche la SIFD contribuisce alla rinascita di quel turismo culturale che la città aveva dimenticato e che Bo si augurava; nell'estate del '78 si registra il tutto esaurito ai corsi di semiotica, a quelli di lingua italiana per stranieri, a quelli di erboristeria organizzati dall'Università; gli allievi dei corsi di musica antica, seicento in quell'edizione, beneficiano dello scambio con i Corsi Estivi di Incisione voluti e tenuti da artisti del calibro di Carlo Ceci, Renato Brusaglia e Pietro Sanchini, corsi in cui si respira l'atmosfera di «un

⁵⁹ *Una città che non deve morire* (Diego Fiumani, 1965).

⁶⁰ Svariati sono i servizi di denuncia che il quotidiano «l'Unità» dedica alla città marchigiana, ad esempio URBINO 1968.

⁶¹ Citato dal documentario *Una città che non deve morire* (regia di Diego Fiumani, Unitefilm 1965), disponibile su Youtube (consultato aprile 2017).

⁶² Cfr. il pezzo informativo e di colore su «Stereoplay» in RIFILATO 1976.

lavoro intenso e un'intensa unione tra allievi e docenti»⁶³ in un clima del tutto simile a quello delle lezioni di strumento.

Tra gli insegnamenti che riscuotono più successo, c'è quello di liuteria tenuto dal musicista francese Jean Temprement che insegna a costruire viole da gamba in compensato; i risultati sono forse discutibili: «non so se suona perché non ho potuto metterci le corde, però è finita e mi sono divertito tantissimo», confessa un allievo.⁶⁴ Costruire una viola da gamba con le proprie mani può diventare un atto di rovesciamento dei ruoli, una rivendicazione di parità all'interno di un nucleo familiare dalle mutate regole, come nel caso di un funzionario della SIP (Società Italiana per l'Esercizio Telefonico) che orgoglioso mostra lo strumento della compagna: «pensi che fino a dieci giorni fa era tutta ufficio e casa [...] non aveva mai toccato un arnese da falegname e non sapeva niente in fatto di musica e di strumenti!».⁶⁵

Alle domande della corrispondente di «Rivista Musicale Italiana», Temprement spiega che

per diffondere l'amore per la musica e per gli strumenti, bisogna mettere in grado l'uomo della strada di prendere contatto diretto con il materiale e le tecniche di costruzione anche perché, in questo modo, chiunque può scoprire di possedere latenti capacità creative e manuali.⁶⁶

Una dimensione artigianale, quella del *do it yourself*, che il movimento giovanile conosceva bene e che passava in primo luogo dalla moda, dai sandali di cuoio ai pantaloni e alle bluse cucite a mano in ottica anti-consumistica e anti-perbenista. Su scala internazionale, la scelta di strumenti autoprodotti è del resto una delle caratteristiche di parte del movimento HIP tra gli anni Sessanta e Settanta; anche laddove dove esiste un mercato di copie di strumenti antichi, spesso la via dell'autoproduzione è la più battuta, in parte per ragioni economiche ma in buona misura anche per un'estetica di sperimentazione e di riappropriazione dell'oggetto.⁶⁷ Costruire con le proprie mani uno strumento musicale significa instaurare un rapporto materico e corporeo con la musica, liberare quella vena creativa che i musicisti di

⁶³ Giancarlo Rostirolla in URBINO 1998, p. 14.

⁶⁴ RIFILATO 1976, p. 189.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Gabanizza, in URBINO 1998.

⁶⁷ RUBINOFF 2013, pp. 240-242.

Studio di Musica Antica indentificavano come atto necessario di resistenza al sistema capitalistico del mercato musicale.⁶⁸

In Italia, come si metterà in evidenza nel paragrafo dedicato agli strumenti musicali, quella dell'autoproduzione è una via spesso obbligata.

Nel giro di qualche anno, anche la stampa generalista si accorge delle dimensioni che il fenomeno della musica antica stava raggiungendo. La diffusa percezione - non di rado presentata attraverso pezzi di colore - era che allo studio individuale del pianoforte da parte di fanciulle di buona famiglia nel salotto borghese di attempate signorine - «la maschera funebre di Beethoven al muro, il diploma di Conservatorio in cornice, il bicchierino di rosolio da offrire due volte l'anno ai genitori delle ragazze»⁶⁹ - si andasse sostituendo un apprendimento sociale della musica per mezzo di uno strumento semplice ed essenziale, «vecchio come un uomo che si diverte a soffiare in una canna bucata».⁷⁰ In un'intervista su «l'Unità» a Severino Gazzelloni, la fortuna improvvisa e travolgente del flauto viene spiegata in ragione di «un fascino cui concorre forse un elemento di “magicità” arcaica e oscura, capace di richiamare sensazioni essenziali e primordiali».⁷¹

L'utilizzo di uno strumento intuitivo ma 'fisico' quanto basta per stimolare una consapevolezza nuova del proprio corpo è alla base di un'esperienza educativa totalmente diversa, ma con la quale la SIFD condivide il valore che attribuisce all'educazione musicale, in grado di sviluppare la coscienza di sé, la disciplina di gruppo, la ricerca dell'espressione e la capacità di produrre cultura nel senso più ampio del termine.

Nel 1973 la SIFD inaugura infatti una collaborazione con l'esperienza dei Centri di Danilo Dolci nella Sicilia occidentale; dopo qualche anno presso la comunità di Nomadelfia, Dolci arriva nel 1952 a Trappeto, un borgo di pescatori della costa a ovest di Palermo dove le condizioni di vita sono disperate. Ispirato dal principio della nonviolenza, Dolci si batte per i diritti umani - a partire da quello primario, il non morire di fame, come lì ancora accadeva - e dei lavoratori; denuncia lo stato di degrado e di sottosviluppo della Sicilia occidentale e intraprende una serie di lotte contro la mafia. Nel 1953 fonda il “Borgo di Dio” per dare casa ai bisognosi; cinque anni dopo, a Partinico, dà vita al Centro Studi e Iniziative per la

⁶⁸ *Supra*, paragrafo sulla Discografia.

⁶⁹ LUCILLA 1976.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ ANGELONI 1977.

Piena Occupazione e nel 1968, a Trappeto, al Centro di Formazione. Fu questa una delle esperienze più importanti di sviluppo di comunità in Italia nel secondo dopoguerra e scenario di un grande risveglio culturale attraverso seminari e laboratori di gruppo «votati alla ricerca e alla creatività, allo scopo di ottenere una formazione onnicomprensiva che nutrisse lo spirito e le menti, formando così una cultura che fosse innanzi tutto presa di coscienza del sé».⁷² Alla base dell'attività di Dolci vi è quella che egli chiama la “maieutica strutturale”, «un processo di esplorazione collettiva che prende, come punto di partenza, l'esperienza e l'intuizione degli individui»⁷³ ma che, a differenza della pratica socratica, non è unidirezionale, in quanto fa scaturire conoscenza dall'esperienza e dalla sua condivisione, e presuppone quindi la reciprocità della comunicazione, basandosi sul chiedere e sull'esplorare condiviso.

Dolci è socio SIFD, insieme a tutti i suoi cinque figli, uno dei quali, Amico, studia flauto e composizione in conservatorio a Palermo e collabora alla collana Armonia Strumentale trascrivendo Ricercari per Flauto dolce soprano e contralto. Con la SIFD si attua uno scambio di docenti: il musicista Ferdinand Conrad, docente a Urbino, viene invitato in Sicilia mentre Edwin Alton, flautista e didatta che aveva concepito il *Metodo facile per flauto dolce soprano* edito da Ricordi nel 1971 proprio per i bimbi di Trappeto, viene ospitato ai corsi di musica antica con grande successo.

La pratica di musica d'insieme attraverso la polifonia cinquecentesca sembra essere un ottimo strumento per le esigenze della maieutica strutturale, obbligando a una presa di coscienza delle proprie possibilità e alla dialettica con gli altri, in una negoziazione continua che ne fa affiorare il senso. A questo si aggiungeva la facilità d'uso di uno strumento, in qualche modo familiare, poiché strettamente legato alle origini della musica strumentale e a una dimensione pastorale e naturale che in Sicilia si associa allo strumento tradizionale del friscaletto.

⁷² Dal sito internet del progetto Borgo di Dio, ancora in attività <http://borgodidio.it> (consultato in agosto 2016).

⁷³ Citato in <https://danilodolci.org/maieuticareciproca> (consultato in agosto 2016) e tratto da DOLCI 1996.

Capitolo 3. Attività della Early Music italiana

3.1 «Cantare come un cromorno»: estetica di un suono sporco.

Dai corsi della Società del Flauto Dolce nasce nel 1971 *Theatrum Instrumentorum*. Le parole di uno dei musicisti, Vincenzo De Gregorio, sono particolarmente significative riguardo alla dinamica della sua nascita:

Durante questo corso ho conosciuto Domenico Mazziniani; si era messo in testa di creare un gruppo come quelli stranieri per fare musica medievale e rinascimentale, con voci e strumenti; lui aveva già comprato qualche strumento di questi di fabbrica; mi fa suonare un cromorno [...]

Cercavamo altre persone.

Adriano Moz aveva sta voce rauca che il mio amico Domenico disse «ah sta voce è buona per cantare il Medioevo»; sembrava uno strumento, cantava come un cromorno!⁷⁴

Mazziniani, clarinettista e insegnante di scuola media, era stato tra i promotori della SIFD; con altri soci, flautisti nell'ensemble *La Fontegara*, intorno al 1971 dà vita al nuovo gruppo con Adriano Moz e Vincenzo de Gregorio, inglobando il duo femminile di Sophie Le Castel e Winifred Ramsey che aveva già mosso i primi passi nel repertorio antico in qualche serata presso il Teatro Belli di Trastevere.

Dal 1973 il gruppo cambia in parte formazione perdendo le due musiciste straniere e acquisendo l'organico con cui poi ha avuto più fortuna negli anni successivi, i più intensi dal punto di vista concertistico. Entrano Claudio Caponi - un altro socio SIFD che fonderà due anni dopo il gruppo *Armonia Antiqua* - Pierfrancesco Callieri e, uscito Adriano Moz che si trasferisce negli Stati Uniti, un'altra voce maschile:

Domenico conosceva un tizio senza nessuna educazione musicale che cantava nelle osterie e suonava la chitarra; cioè, era impiegato statale, cantava nelle osterie per divertimento. Lo abbiamo tirato fuori dalle osterie, convinto a comprare un liuto e

⁷⁴ Intervista rilasciata all'autrice nel marzo 2016.

questo Agostino Gigli era un tizio enorme con la voce da baritono e noi lo convin-
cemmo oltre a comprarsi un liuto a cantare in falsetto; all'inizio non voleva. Veniva
fuori un falsetto un po' strano ma la voce era gradevole; era divertente vedere sto tizio
così grosso cantare in falsetto.⁷⁵

Appare chiaro come l'estetica di un timbro non propriamente piacevole sia considerata
quasi indispensabile alla realizzazione della musica del Medioevo ed è significativo che gran
parte dell'attenzione venga posta nella vocalità: una voce ruvida, quasi a imitare quella di
un cromorno, viene subito identificata come appropriata per quel tipo di repertorio. La
ricerca di un timbro diverso sfocia con la seconda formazione del gruppo nella scelta di
una voce non addestrata - una voce che doveva bucare la caciara di un'osteria - e con la
decisione di imporre a un registro di baritono l'utilizzo del falsetto. Se Early Music Consort
of London era il riferimento musicale, il falsetto di Agostino Gigli imitava il controtenore
James Bowman, voce del gruppo londinese.

La scelta timbrica è dunque frutto di un'operazione di emulazione, non esente da un
aspetto ludico. Non c'è, a queste date, una riflessione teorica che supporti le scelte esecu-
tive, né probabilmente erano note le teorizzazioni, pur tuttavia molto simili nei risultati, del
leader del gruppo inglese Musica Reservata. Micheal Morrow, infatti, imponeva al proprio
soprano Jantina Noorman un'emissione vocale 'urlata' e gracchiante, esplicitamente rical-
cata su quella dei cantori popolari dell'est Europa che aveva avuto modo di conoscere du-
rante una campagna in Bulgaria con l'etnomusicologo A. L. Lloyd.⁷⁶ Questo tipo di timbro
vocale sembrava a Morrow sposarsi particolarmente bene con la ruvidità e l'attacco secco
bite and attack degli strumenti antichi.⁷⁷

Nel caso pioniere di *Theatrum Instrumentorum*, la ricerca di un suono diverso non
mette in discussione nemmeno un non proprio ottimale controllo dell'emissione e dell'in-
tonazione, sia vocale che strumentale.

⁷⁵ Intervista a Vincenzo de Gregorio, marzo 2016.

⁷⁶ Teoria ripresa e ribadita da Morrow una decina di anni più tardi sulla rivista «Early Music» in MORROW 1978.

⁷⁷ La tesi dottorale di Edward Breen dedicata all'attività di David Munrow dedica specificatamente un paragrafo all'uso della voce da parte del gruppo Musica Reservata, nel quale Munrow aveva iniziato la sua carriera di strumentista, v. BREEN 2014, in particolare *A Vocal Attempt to Imitate Haut and Bas Instruments*, pp. 135-162.

Le testimonianze sonore delle esecuzioni del gruppo sono del tutto esigue, limitandosi alla registrazione di un concerto tenutosi alla XXXII Sagra Musicale Umbra del 1977 andato in onda su Radio Tre il 24 dicembre dello stesso anno.⁷⁸

Il concerto si inseriva in un ciclo di eventi dedicati a Guillaume de Machaut nel VI centenario della morte; il programma di *Theatrum Instrumentorum*, *Guillaume de Machaut e la musica francese e italiana del suo tempo*, presentava brani dell'Ars nova italiana e francese e danze strumentali ed è rappresentativo del repertorio del gruppo e più in generale di quello di tutti gli ensemble nati in quel periodo.

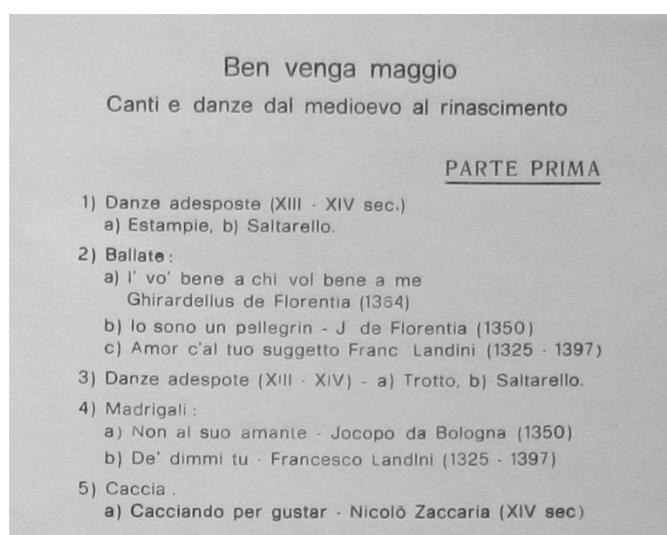


Figura 5. Immagine estratta dal programma di sala del concerto di *Theatrum Instrumentorum* avvenuto il 30 aprile 1977 nella manifestazione *Corsa all'Anello* di Narni

3.2 Produzione discografica. Prove di collaborazione con la musicologia.

Aveva contribuito alla diffusione del Trecento musicale, spesso declinato in musica per danza, l'attività dei gruppi stranieri: nel 1968, nel disco *French court Music*, *Musica Reservata* inseriva una serie di dances e *estampies royales* duecentesche che trovavano spazio anche in *Music of the Crusades* di Early Music Consort del 1970. Di quest'ultimo, nel 1971 per His Master's Voice usciva *Two Renaissance Dance Bands*, un doppio disco di musica per danza con dodici brani dalla raccolta *Dansereye* di Tielman Susato e dalla raccolta di Giorgio Mainerio. Nel 1969 era uscito anche *Ecco la Primavera*, disco dedicato alla musica fiorentina del XIV secolo.

⁷⁸ Il concerto ebbe luogo il 13 settembre 1977 al tempio di San Michele Arcangelo di Perugia.

In confronto ad altri generi del Medioevo musicale, il Trecento offriva interessanti possibilità per gruppi che facevano dell'uso di strumenti dai timbri evocativi il proprio cavallo di battaglia e che, come nel caso di Early Music Consort of London, avevano a disposizione musicisti virtuosi capaci di improvvisare e a cui affidare vorticose melodie di flauti e oboi. Sebbene gli ensemble italiani non avessero evidentemente le stesse abilità tecniche – in particolar modo vocali – per affrontare un repertorio di non facile esecuzione, questo, per emulazione, ne costituisce l'imprescindibile modello, cristallizzandosi intorno a brani che hanno una presenza pervasiva all'interno dei programmi. Per il repertorio medioevale, l'interesse si concentra sulle quindici danze del cosiddetto Manoscritto di Londra (British Library add. 29987), di cui ricorrono più spesso Il Lamento di Tristano, La Manfredina e alcuni saltarelli, e sulle *estampies* duecentesche del Manuscript du Roi (F-Pn fr. 844). Per quanto concerne il repertorio rinascimentale, ha fortuna soprattutto il repertorio frottolistico, eseguito come canto accompagnato o strumentalmente, e le danze cinquecentesche, tra cui ricorrenti sono i balli di Giorgio Mainerio. La musica per danza trovava poi una più spettacolare riuscita dalla collaborazione dell'ensemble Armonia Antiqua con il Gruppo di danza rinascimentale di Barbara Sparti. La studiosa, vero pioniere in Italia della riscoperta della danza antica, aveva fondato il gruppo nel 1975 e dall'anno precedente insegnava regolarmente presso i corsi urbinati della SIFD.

In generale, i programmi dei concerti vengono costruiti in modo antologico, come *excursus* di brani con i quali il pubblico difficilmente aveva familiarità. Gruppo Musica Insieme, l'ensemble con il repertorio più ampio rispetto agli altri, almeno per tutti gli anni Settanta continua a presentare concerti con 'assaggi' di monodia cortese, Cantigas de Maria, Ars nova, polifonia sacra e profana cinquecentesca, musica inglese per liuto. Sarà solo a partire dalla metà degli anni Ottanta che organizzerà le proprie esecuzioni intorno a programmi monografici.⁷⁹

Non si discostano da questa impostazione nemmeno le incisioni discografiche. Nel 1976 Gruppo Musica Insieme pubblica per Edi-Pan il disco *Musiche medioevali e rinascimentali*.⁸⁰ La casa Edi-Pan nasce a Roma nel 1971 fondata da Bruno Nicolai, compositore per il cinema e organizzatore culturale della vita musicale romana, il quale, fino al

⁷⁹ Ad esempio, i programmi Bartolomeo Tromboncino: musico alla corte dei Gonzaga (1984), Il baryton-trio (1984), Adam de la Halle (1986), L'Ayre inglese (1986).

⁸⁰ *Musiche medioevali e rinascimentali*, Gruppo Musica Insieme, Edi-Pan 1976 (PAN DX-MA 52).

1975, indirizza l'attività dell'azienda soprattutto intorno alla pubblicazione delle sue colonne sonore. Successivamente il catalogo comincia a includere anche la musica per teatro di Fiorenzo Carpi, le canzoni per il teatro di Dario Fo e alcuni dischi di piano jazz di Enrico Pieranunzi, cui si aggiungeranno in seguito altri artisti.

Il disco di Gruppo Musica Insieme si organizza in un primo lato dedicato a *Europa medioevale e rinascimentale* e un secondo al *Trecento e Cinquecento italiano*, entrambi concepiti come mezzo

per seguire, sia pure a grandi linee, l'evoluzione della storia musicale dal XII secolo alle soglie del XVII, dalle antiche forme trovadoriche e dalle arcaiche manifestazioni della primitiva polifonia alle più genialmente elaborate architetture mottettistiche, alle squisitezze e all'equilibrio costruttivo del Dufay, ai popolareschi *villancicos* fino alle rinascimentali arie inglesi.⁸¹

Due anni più tardi, sempre per Edi-Pan, Gruppo Musica Insieme incide un altro album, dalla concezione più organica: *Ma chière dame. Dai Trovatori a Guillaume de Machaut* limita il suo *excursus* al passaggio tra Ars antiqua e Ars nova, con brani del repertorio trovadorico e trovierico, mottetti dal Manoscritto di Montpellier, *estampies* strumentali e due *ballades* e due *virelais* di Guillaume de Machaut.⁸²

Nel 1977 Gruppo Musica Insieme incide un disco per ERI, casa editrice della RAI. *La musica vocale nel Rinascimento: studi sulla musica vocale profana in Italia nei secoli XV e XVI* non ha una propria distribuzione, ma esce in allegato all'omonimo libro del musicologo Francesco Luisi nella *Collana di monografie per servire alla storia della musica italiana*.⁸³ La collana era principiata nel 1969 con la monografia *Li due Orfei* di Nino Pirrotta cui era allegato un disco di madrigali eseguiti dal gruppo strumentale e vocale dell'Orchestra della Rai diretto dal maestro Nino Antonellini.

È un segnale di cambiamento nel rapporto tra musicologia e interprete: nel 1980 il gruppo romano Armonia Antiqua incide, ancora per ERI, il disco *La musica nei castelli e nelle corti dal XII al XVI secolo*, un altro disco antologico con esempi di lirica trovierica,

⁸¹ Dalle note di copertina a cura di Cesare Casellato.

⁸² *Ma chière dame*, Gruppo Musica Insieme, Edi-Pan 1978 (DX-MA 53).

⁸³ *La musica vocale nel Rinascimento: studi sulla musica vocale profana in Italia nei secoli XV e XVI*, Gruppo Musica Insieme, ERI 1977 (CT7187).

danze due e trecentesche, canzoni di Oswald von Volkenstein e balli cinquecenteschi di Domenico da Piacenza e di Francesco Corteccia.⁸⁴ Il disco era stato voluto e curato da Giancarlo Rostirolla, musicologo e fondatore della Società Italiana del Flauto Dolce, che in quel momento lavorava presso le edizioni RAI e che per la collana precedente aveva curato il catalogo di Alessandro Scarlatti. Il disco di Armonia Antiqua beneficia dell'onestà intellettuale di Rostirolla che lo porta ad elencare non solo le fonti, ma anche le edizioni utilizzate per l'esecuzione. L'informazione è altresì preziosa per capire quali fossero gli strumenti a disposizione dei musicisti italiani.

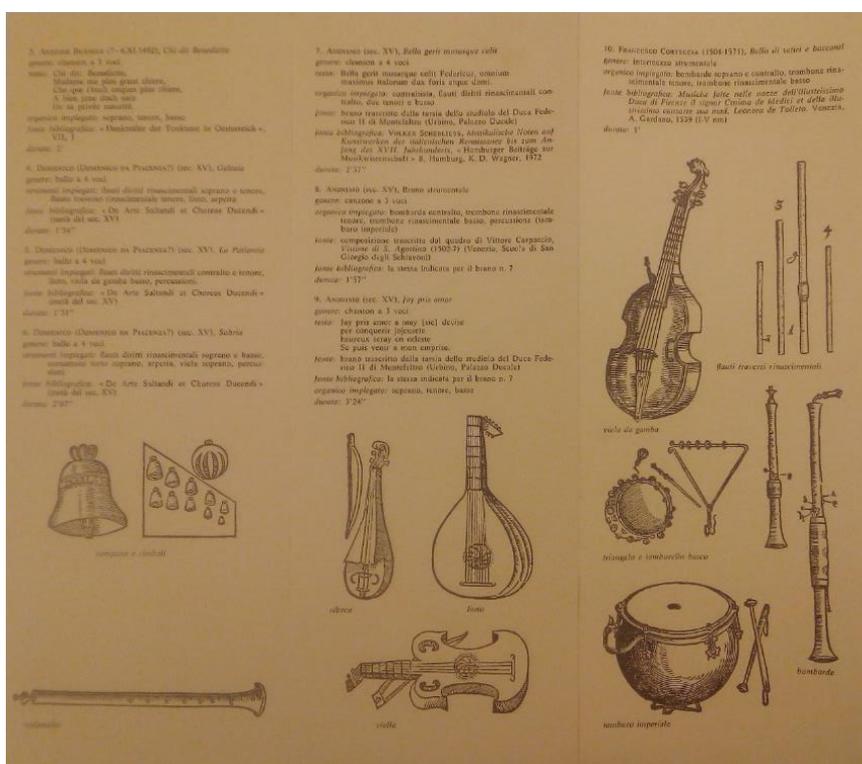


Figura 6. Dal dépliant contenuto nel disco *La musica nei castelli e nelle corti dal XII al XVI secolo* del gruppo Armonia Antiqua. Edito da ERI nel 1980.

Non c'è a queste date, da parte dei gruppi italiani, un impegno nella trascrizione, anche perché mancano le competenze paleografiche per un approccio diretto ai documenti musicali. Di grande importanza per i gruppi romani è allora la fornita Biblioteca musicologica dell'Istituto Storico Germanico presso cui era possibile reperire e fotocopiare edizioni moderne che servivano all'esecuzione. Volume imprescindibile è altresì la raccolta a cura di

⁸⁴ *La musica nei castelli e nelle corti dal XII al XVI secolo*, Armonia Antiqua, ERI 1980 (ITL 1001).

Archibald Davison e Willi Apel, *Historical Antology of Music*, la cui prima edizione risale al 1949 ma che arriva in Italia solamente con la ristampa del 1970. Il primo volume, *Oriental, Medieval and Renaissance Music* fornisce 181 brani, veri *masterpieces* di musica antica concepiti per l'uso degli amatori, degli studenti e dei musicisti che possono, per la totale mancanza di indicazioni circa l'agogica o l'organico da utilizzare, sbizzarrirsi con le variabili esecutive, pur avendo un testo affidabile su cui lavorare.⁸⁵ Per il repertorio cortese è normalmente in uso l'edizione di Friedrich Gennrich,⁸⁶ mentre per le danze trecentesche del manoscritto di Londra l'edizione di riferimento rimane quella in calce all'articolo di Johannes Wolf,⁸⁷ utilizzata anche da Musica Reservata e Early Music Consort of London.

Qualche anno prima rispetto a queste operazioni discografiche, l'8 dicembre 1974, la trasmissione radiofonica *Musiclub* presentava il dibattito *Opinioni a confronto* dedicato agli strumenti e alla pratica della musica antica. Gli ospiti erano Ferruccio Vignanelli, organista, Giancarlo Rostirolla, musicologo e fondatore della SIFD, e il già citato Domenico Mazziniani, del gruppo *Theatrum Instrumentorum*. L'intera puntata ruota intorno al rapporto tra gli studi musicologici e l'attività esecutiva; se la coscienza storica di Rostirolla fa risalire la riscoperta della musica antica agli studi di inizio Novecento - tra cui nomina quelli Oscar Chilesotti per il repertorio liutistico - Mazziniani denuncia con veemenza l'attuale disinteresse della musicologia verso i nuovi gruppi italiani - mal celando un orgoglio anti-accademico:

Qui in Italia c'è una schiera di musicologi ma non c'è collegamento con la pratica, tant'è vero che tutti questi gruppi che stanno nascendo fuori non è che spuntano dalle istituzioni ma escono invece da altri centri che non sono coinvolti da un discorso musicale ufficiale. [...] Questo apparire di complessi mi sembra un po' staccato dai complessi di [Rolf] Rapp e Chilesotti, sembra quasi che non sono la continuazione di quella prima attività tant'è vero che questi complessi neanche conoscono questi nomi.

⁸⁵ Cfr. prefazione del volume DAVISON-APEL 1949.

⁸⁶ GENNRICH 1951.

⁸⁷ WOLF 1919.

Non è forse eccessiva presunzione quella avanzata da alcuni informatori secondo cui fu proprio la loro attività a incoraggiare una nuova attenzione da parte della musicologia nei confronti del versante esecutivo.

All'interno della rassegna su Guillaume de Machaut della Sagra Musicale Umbra 1977 trovava posto una *Tavola rotonda sui problemi dell'interpretazione ed esecuzione della musica medievale* in collaborazione con il Centro Studi sull'Ars nova musicale italiana di Certaldo e coordinata dal musicologo Agostino Ziino. In due giorni, erano invitati ventotto tra musicologi e musicisti; tra questi ultimi, Domenico Mazziniani di *Theatrum Instrumentorum*, Antenore Tecardi e Bruno Tommaso di Gruppo Musica Insieme, Volker Oberegger dell'Ensemble Oswald von Volkenstein, Pietro Verardo del Complesso veneziano di strumenti antichi di Venezia, Marco Tiella di Studio di Musica Antica, e alcuni esponenti del revival di musica barocca, Sergio Balestracci, Mauro Uberti, Sergio Vartolo. Per mancanza di fondi gli atti non vennero pubblicati, dunque rimane problematico ricostruire in dettaglio i temi del dibattito. Il resoconto pubblicato dal musicologo Francesco Luisi su «Rivista musicale italiana» si mantiene generico limitandosi ad evidenziare le necessità di entrambe le parti e ad auspicare la ricerca di un compromesso che, «comunque - date le diverse esigenze - sembra difficile da raggiungere».⁸⁸ Il contributo sciolto - e molto tecnico - di Andrea Wernli pubblicato sulla rivista «Studi Musicali» e dedicato alla percettibilità delle strutture isoritmiche nei mottetti di Guillaume de Machaut è sintomatico dell'atteggiamento musicologico nei confronti del dibattito.⁸⁹

3.3.1 Strumenti antichi come autorappresentazione.

Il denominatore comune ai gruppi di musica medioevale di questi anni è l'utilizzo di strumenti d'epoca, elemento trainante e imprescindibile, tanto da meritarsi menzione anche nei manifesti dei concerti, con una specificazione che appare ossessiva e quasi superflua, poiché si rivolgeva a un contesto musicale in cui non vi erano altre occasioni di ascoltare di quel repertorio, nemmeno su strumenti moderni.

⁸⁸ LUISI 1977, p. 645.

⁸⁹ WERNLI 1977.



Figura 7. Manifesto del concerto di Theatrum Instrumentorum per Agimus a Roma.
Archivio privato di Claudio Caponi

Il movimento internazionale di Early Music è stato in buona parte legato all'utilizzo di strumenti antichi fin dal tardo Ottocento, quando si registra l'attività artigianale di Arnold Dolmetsch nella ricostruzione di copie, amplificata dai movimenti inglesi Arts and Crafts e Craft's New Youth Movement. In Inghilterra, già dopo la prima guerra mondiale, c'era una fiorente attività di costruttori di viole da gamba, liuti e clavicembali. In Francia e in Belgio erano state le raccolte degli organologi Curt Sachs e Victor-Charles Mahillon e le esposizioni universali a ridestare l'interesse per strumenti lontani, geograficamente e temporalmente; l'emigrazione negli Stati Uniti aveva in breve fatto nascere anche nel Nuovo Continente una fiorente attività manifatturiera.⁹⁰

⁹⁰ HASKELL 1988, i capitoli Apostle of Retrogression e From Schola to Schola, pp. 26-72.

Se è pur vero che nel secondo dopoguerra le nuove formazioni orchestrali dedicate al repertorio barocco si esibivano su strumenti moderni, aggiungendo, tutt'al più, all'organico, il clavicembalo, i gruppi di musica medioevale e rinascimentale erano soliti utilizzare strumenti ricostruiti sull'iconografia dell'epoca, come faceva il Pro Musica Antiqua di Cape. Ma il vero giro di boa avviene sotto la spinta del movimento 'autenticista' che prende avvio dalla metà degli anni Sessanta e dà ulteriore impulso alla costruzione di copie di strumenti antichi. L'ensemble francese Les Musiciens de Provence nasce, ad esempio, da un interesse organologico nei riguardi degli strumenti tradizionali dell'area occitana, come tradisce il primo nome Ensemble de musique populaire de Provence e solo successivamente indirizza il proprio repertorio verso la musica del Medioevo. Early Music Consort of London e Studio der Frühen Musik avevano costruito la propria fortuna sulla ricostruzione organologica e sull'impresito di strumenti etnici; nel 1976 era uscito *Instruments of Middle Ages*, il volume di David Munrow con disco annesso, una sorta di enciclopedia con esemplificazioni sonore per ogni strumento, difficilmente reperibile in Italia, ma che diversi interpreti dei gruppi italiani erano riusciti a procurarsi.

Gli strumenti diventano i veri protagonisti delle esibizioni; è interessante notare come l'immagine di autorappresentazione di questi gruppi sia del tutto omogenea in questi anni: il fotogramma di un'esecuzione del 1973 sulla televisione polacca del gruppo Tubicinatores et fistulatores di Varsavia e l'immagine nel retro di copertina del gruppo romano Armonia Antiqua con il tavolo modulare a corolla utilizzato per le esecuzioni, fuga ogni dubbio sull'importanza dello strumento nella performance.⁹¹

⁹¹ Il primo fotogramma è tratto da Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=t59s3MCDAew> (consultato maggio 2017), la seconda immagine è tratta dal retro di copertina dell'Album di Armonia Antiqua.



Figura 8. Fotogramma della performance del gruppo Tubicinatores et Fistulatores Varsaviensis, 1978



Figura 9. Immagine del gruppo Armonia Antiqua, dal retro di copertina dell'album *La musica nei castelli e nelle corti dal XII al XVI secolo*

Antesignano nello sfoggio dello strumento era il gruppo *Concentus Fidesque Antiqui*; attivo a Roma dagli ultimi anni Cinquanta sino alla fine degli anni Settanta, era in realtà un'orchestra tutta femminile diretta da Carlo Quaranta, maestro dell'Accademia di Santa Cecilia. Il primo disco inciso dal gruppo, tuttavia, risale al 1973 e presenta in modo più o meno analogo i protagonisti della propria attività, attribuendo un ruolo di rilievo agli strumenti, probabilmente, antichi solo in parte.



Figura 10. Copertina del disco del Concertus Antiqui di Roma, edito da General Music nel 1973.

L'ensemble utilizzava infatti strumenti provenienti dal museo dell'Accademia e dalla raccolta di Gioacchino Pasqualini, violinista e fisico acustico che, nel 1960, in occasione della perdita del figlio, aveva donato la propria collezione di strumenti al Museo, del cui riordino venne incaricato due anni più tardi.⁹² In realtà, il lascito, che includeva una cinquantina di strumenti più o meno antichi, venne successivamente spartito con il Museo civico di Ascoli Piceno di cui Pasqualini era originario, per cui, in mancanza di notizie presso il fondo depositato presso Santa Cecilia, risulta difficile risalire a quali strumenti fossero realmente utilizzati. Il dubbio su tanta decantata fede filologica proviene da una testimonianza di Giovanna Marini che, intorno al 1958, allora allieva al Conservatorio, partecipa per qualche anno al Concertus Antiqui. Iscritta al corso sperimentale di chitarra, dopo una *masterclass* con Segovia presso l'Accademia Chigiana, la Marini intraprende lo studio del liuto; tuttavia, come da testimonianza, nell'orchestra di Quaranta

Suonavo il liuto finto, cioè accordato come se si trattasse di una chitarra. Non mi passava per la mente di sfare sforzi filologici per cercare di riproporre il liuto rinascimentale –

⁹² Sulle principali vicende del Museo di strumenti musicali dell'Accademia di Santa Cecilia, v. BINI 1993. Su «Santa Cecilia: bollettino» XI/10 1962 compare un elenco della cinquantina di strumenti donati da Pasqualini.

che poi il mio strumento era in realtà una specie di mandolone a forma di liuto costruito nell'Ottocento.⁹³

Strumenti più o meno antichi che fossero, nel 1958 «Radiocorriere» dedica all'orchestra un articolo firmato da Maria Luisa Spaziani, che in realtà diventa un brevissimo e divulgativo saggio di illustrazione di ogni singolo strumento utilizzato e del repertorio cinque e seicentesco proposto: danze dalle stampe di Susato, anonimi fiamminghi, saltarelli, il *Weihnachtskonzert* di Johann Vierdank.



Il complesso da camera *Concentus Ildesque antiqui*. (Da sinistra): Maria Antonietta Acerbo (spinetta), Maria de Martia Selva (violino), Fiorella Bergamini Giovannetti (liuto), Catinka Cassola (flauto dolce o bocco), Emma Bertazzoli Migliavacca (viola d'amore); in primo piano, al centro, Anna Penna (ribeca); a sinistra, Melisinda Montarsi (tromba marina)

MUSICHE ANTICHE SU ANTICHI STRUMENTI

Il concerto del gruppo femminile *Concentus Ildesque antiqui*, onesto delle «Arie e danze antiche su antichi strumenti» regnerà una piccola data negli annali dei concerti, radiofonici e no. Chi, non soltanto non rievoca le piste battutesime del Seicento e del Settecento (per non parlare del popolare, quotidiano Ottocento del melodramma), ma riporta alla luce antichi testi che in parte si credevano perduti e — cosa davvero unica — li rivoca nella loro vera tessitura, nella loro profonda e delicata poesia d'origine, perfino rispettando il suono piatto, non ancora compromesso dal vibrato o da quel pizzicato così caro a Monteverdi.

Dalle canzoni trovadoriche fino al concerto grosso, è tutto un mondo che rinasce per virtù di sette appassionati studiosi, è la pergamena incrinata che ritrova i suoi delicati colori da Libro d'ore e di lontano ci riparla in una timida imprestata e incantevole. C'è, crediamo, sì di conoscenza (che sul Medioevo e Rinascimento musicale non grava la stessa cortina di nebbia che oggi si nasconde quasi completamente, per fare un esempio, la musica greca), ma alcune apparentemente piccole differenze ce le trasformano del tutto. Il che oggi corrisponde a 488 vibrazioni era anticamente molto meno acuto. Di qui quel timbro di suoni malinconici che fa da sottofondo alle «arie-giulie», nelle giulie e nei saltarelli. Inoltre, le arie che secoli fa venivano suonate da un

L'antica poesia strumentale rivive nelle esecuzioni dell'originale complesso femminile diretto da Carlo Quaranta

solo strumento (cembalo o liuto), tutt'al più accompagnate dalla voce, sono state finora quasi sempre manipolate, trasposte in concerti a numerosi strumenti, modernizzate e falsate nella loro natura. Qui gli strumenti sono tutti antichi e comprovatamente originali. La loro «mezza a punto» è stata curata dal presidente del gruppo, professor Pasqualini, e le fatiche del maestro Carlo Quaranta, che guida con mano sicura e stile rigoroso le bruciate sette virtuose, si sono accentrate soprattutto nell'accordarli e nel fonderne le voci talvolta distanti fra di loro nel tempo ma ormai — per i nostri deserti orecchi — accennate dal pathos della lontananza. Il tempo che vide fiorire questi strumenti, era il tempo in cui il buon gusto, come parola, non era ancora stato inventato. In arte era infatti difficile immaginare qualcosa che non partecipasse dell'aura ormai irreperibile dello «stato di grazia», della raffinata civiltà dell'«epistotele», e di poco il discorso cambia trasformandosi di musica popolare o di artigianato.

Anche nei bei nomi di questi strumenti (punti alle suonatrici dalle raccolte Pasqualini, Fronticelli, e dall'Accademia di Santa Cecilia di Roma) circola una suggestiva aria antica. Ecco la ribeca (o rubeca,

o rebeca, o rebelle) derivata dal rebbi arabo, piccolo strumento a forma di mezza pera, dal manico prolungato a riccio, le cui corde hanno intonazione acuta e sprigionano un suono flebile. Boccaccio ne parla nelle sue novelle e il re di Navarra amava suonarla per allietare le sue cortigiane. È il più antico di questi strumenti ed è suonato dalla signorina Anna Penna. Poi la fidula dal timbro tendente al nasale, dal suono intermedio fra quello della viella e quello

giovedì ore 19 progr. naz.

della ribeca (signora Catinka Cassola). La viella, strumento caro agli antichi poeti francesi e ricordata dai moderni, risale al quinto secolo e nel Medioevo fu usata nel Nord della Francia dai cantori di gesta e nei Sud dai trovatori. È grave di timbro e ricco di risonanze melodiche (ancora Anna Penna). La viola d'amore, suonata dalla signorina Emma Bertazzoli Migliavacca, ha un doppio arco di corde che vibrano all'unisono e voce dolcissima particolarmente intensa. Poi ancora la pochette (detta anche giga o violino sardo), viola piccola capace di stare nelle tasche o sotto il mantello del

suonatore, usata dai maestri di ballo francesi. E ancora il violino bresciano della prima maniera (Maria de Martia Selva), la viola da gamba (Melisinda Montarsi) e la tromba marina, lunga più d'un metro, dalla bella testina scolpita nel riccio che chiude il sottile manico. Ha una sola corda di budello e il suo timbro, grave e strano, dura a lungo prima di spegnersi (ancora Melisinda Montarsi).

Altri due strumenti: il flauto dolce diritto (molto in voga nell'Olanda del Cinquecento e qui, per colpa di fedeltà, suonato da una signora olandese, Catinka Cassola) e il liuto, strumento a corda pizzicata, di remota origine orientale, che cadde in disuso nel Settecento dopo aver toccato la sua massima fortuna con Monteverdi, Frescobaldi e Corelli. (Fiorella Bergamini Giovannetti suonatrice). Chiude la serie la forse più nota spinetta veneziana, inventata dal clavicembalo, affidata a Maria Antonietta Acerbo. È uno strumento a tastiera, dalla cassa armonica triangolare e i tasti delle quattro ottave collegati alle spine e ai saltarelli che, terminando ognuno con una punta d'oca, pizzicano le corde con una serie di suoni secchi e caratteristici. Le sette signore del complesso, che aprirà nel nostro tempo frastornato una parentesi

di alta serenità e di civile bellezza, hanno dunque risvegliato a nuova vita (e portato in tutta Italia in numerosi concerti di ricco successo) gli stupendi strumenti di pero e di arce, politi nel corso dei secoli da una lunga successione di abili mani sensibili prima che la polvere di una terra ne facesse per tanto tempo tacere la voce. Rinasceranno con loro certi inimitabili «pezzi» o concerti antichi, talvolta in novità assoluta, talvolta non suonati da secoli: sentiremo la Battaglia di Baribau-Jesus de Sotano, di Andrea Falconeri, rievocante un antichissimo scontro in Spagna, fra arabi e cristiani. Poi le danze attribuite per errore a chi le raccolse nelle Fiandre, Tielman Saado, il Callino Casturano, un pezzo per spumetta e complesso di Bardi, la Sinfonia della Notte di Natale di Vierdank (viella e viola d'amore), tre splendidi pezzi di un ignoto fiammingo: Cuci, Uspignolo e un saltarello che, a parte la suggestione sottile dei timbri, sembra arrivato fresco fresco dalla Chocaria.

Altre cose squisite sentirà chi non vorrà perdere questo concerto d'eccezione: ad esempio i larghi rimi avvolgenti di una Gagliarda che il piccolo Galileo avrà sentito chissà quante volte a casa, suonati da suo padre, Vincenzo Galilei, che l'ha composta. Chi dunque si ricorderà, il 21 luglio, che il *Concentus Ildesque antiqui* lo aspetta, non potrà dire di aver servito la sua serata sal-l'acqua.

Maria Luisa Spaziani

Figura 11 Pagina di «Radiocorriere» n. 30, 1958, p. 6

⁹³ Testimonianza nel volume monografico su Giovanna Marini, MACCHIARELLA 2005, p. 23.

Come si deduce dai due dischi pubblicati quasi in fine di carriera dell'orchestra, il primo nel 1973 per General Music, il secondo nel 1976 per Edipan, il repertorio è in buona parte incentrato sulla danza dal Medioevo al Seicento, non troppo dissimile da quello degli altri gruppi. Le esecuzioni del *Concentus Antiqui*, seppur non manchino di un certo brio – l'uso dei controtempi della percussione, l'articolazione del fraseggio – sembrano non appartenere alla stessa temperie culturale. Il suono grezzo e corporeo dei cromorni, sordoni e bombarde che caratterizza il *sound* di un ensemble come *Armonia Antiqua* lascia il posto a un'orchestra per lo più di strumenti ad arco e a pizzico molto più composta: vielle, viola da gamba, liuto, spinetta e un unico flauto dolce, che non a caso è suonato da Catinka Cassola, scuola SIFD. Negli anni del fervore femminista, in un 1975 in cui il nuovo diritto di famiglia abolisce il reato di adulterio e considera ugualmente moglie e marito all'interno del vincolo matrimoniale, un'orchestra di donne che evita di mettere in bocca alle proprie esecutrici strumenti a fiato diritti che potevano richiamare atti di liberazione sessuale, sembra mantenere un carattere, quanto meno esteriore, di conservatorismo. L'immagine è dunque quella di una compita orchestra femminile di stampo settecentesco, così come espresso anche dalla scelta degli abiti di scena. Sulle note di copertina del disco *Edi-Pan*, Cesare Casellato ricorda ancora una volta la capacità unica del mezzo discografico di restituire la fedeltà timbrica degli strumenti antichi, fedeltà che deve tuttavia arrendersi al quadro pittorico proposto dalle esecuzioni dell'ensemble:

Il presente disco ovviamente non sostituisce del tutto una pubblica esecuzione del *Concentus antiqui*: un suo concerto è anche un quadro di raffinata eleganza in cui si combinano armonicamente originali strumenti di epoca dalle fogge più strane e sontuosi abiti dagli studiati colori; un quadro cui conferisce decoro anche la compostezza antica con cui le interpreti alternano i vari strumenti.⁹⁴

3.3.2 L'autoproduzione: una via necessaria

Concentus antiqui a parte, tutti gli altri nascenti gruppi devono orientarsi su strumenti di fabbrica, non di rado di scarsa qualità. La ditta tedesca Moeck, che trovava un distributore

⁹⁴ Nota di Cesare Casellato, in *Musiche vocali e strumentali dal duecento al seicento*, *Concentus Antiqui*, *Edi-Pan* 1976 (DX-MA 51).

commerciale nel negozio romano Hortus Musicus, forniva ogni genere di strumenti a fiato in materiale plastico a prezzi molto modici, flauti dolci, cornetti, cromorni, bombarde.

Più complicata era la reperibilità degli strumenti a corda, per i quali era necessario rivolgersi all'estero. Il primo liuto di Antenore Tecardi di Gruppo Musica Insieme era uno strumento di fabbrica del Nord Tirolo, quello di Claudio Caponi con Armonia Antiqua un Breton di Losanna. Domenico Mazziniani di Theatrum Instrumentorum aveva costruito da sé una ribeca; lo stesso Vincenzo De Gregorio, anche lui di Theatrum Instrumentorum, dopo qualche periodo comincia la costruzione di flauti diritti e traversi.

I nostri modelli erano David Munrow, Thomas Binkley... loro usavano strumenti fatti bene, copie, c'era artigianato diffuso. Io a un certo punto mi sono stufato di usare questi strumenti catorci e ho detto basta, mi devo costruire gli strumenti da me; erano tutti strumenti di fabbrica, Moek faceva tutto... Pierfrancesco si era fatto costruire una viola da gamba, Domenico Mazziniani a un certo punto si è costruito una ribeca, insomma ci arrangiavamo, anche con strumenti popolari, come facevano anche Binkley e Munrow.⁹⁵

Il dulcimer (o dolcemelo, come chiamato) di Armonia Antiqua proviene infatti dalla ditta Camac con sede a Mouzeil in Francia, nata nel 1972 sull'onda del folk revival bretone e che infatti dovrà la sua fortuna alla costruzione di arpe.

Studio di Musica Antica è il gruppo che investe maggior attenzione verso la costruzione degli strumenti. Tra i componenti del gruppo ci sono Marco Tiella, Lorenzo Girodo e Claudio Canevari, organologi che nel 1979 avrebbero ricevuto incarico dal Comune di Milano di fondare la Civica Scuola di Liuteria.

In particolare Marco Tiella, roveretano, aveva intrapreso la costruzione di copie di strumenti antichi più di un decennio prima. Allievo di Renato Dionisi presso il Conservatorio di Bolzano, Tiella si accosta alla musica antica tramite lo studio del contrappunto, procurandosi edizioni tedesche, soprattutto della Peters, di musica cinquecentesca. Con alcuni compagni di Conservatorio, verso la fine degli anni Cinquanta, dà vita a un primo nucleo composto di due flauti a becco, violino, viola e violoncello (strumenti moderni) e, contem-

⁹⁵ Dall'intervista con Vincenzo De Gregorio (marzo 2016).

poraneamente, decide di intraprendere la costruzione di strumenti antichi. Il mercato tedesco è fiorente, ma le liste di attesa sono di due o tre anni. Da modellista di aerei, Tiella indirizza le proprie capacità manuali verso questa nuova attività iniziando a realizzare copie di clavicembali tramite rilievi nei musei e appoggiandosi alla falegnameria di un amico. La breve esperienza della scuola di liuteria di Rovereto, fondata da Luigi Mozzani nel 1942 e attiva solo per qualche anno, aveva avuto il merito di seminare l'interesse per l'organologia, raccolto dall'allievo Tullio Bertè, con il quale inizia a collaborare il giovane Tiella.

La prima collaborazione stabile avviene con il Complesso veneziano di strumenti antichi diretto da Pietro Verardo. Il gruppo può certamente avvalersi di fondi più cospicui rispetto ai gruppi romani: per cromorni e bombarde fa uso degli strumenti di Günter Körber, il costruttore che riforniva anche Studio der Frühen Musik di Thomas Binkley; possedeva poi una spinetta Neupert e un flauto dolce Dolmetsch. Per gli strumenti meno facilmente reperibili, Tiella diviene costruttore ufficiale fornendo al gruppo una viella, un lirone e successivamente un organo portativo e un clavicembalo.

Scioltosi il gruppo veneziano, nel 1975 entra in contatto con gli altri membri di Studio di Musica Antica, gruppo che ha sede a Milano e che avvia l'attività di costruzione autodidatta di strumenti antichi nei locali di una falegnameria nei pressi del Teatro Verdi di via Palestro. Il servizio di «Discoteca alta fedeltà» dedicato riporta le dichiarazioni del gruppo: «Vogliamo farne un laboratorio, per ricostruire strumenti perduti, per idearne di nuovi. Ci saranno seminari, tutti potranno lavorare con le proprie mani».⁹⁶

Nel marzo 1978, Studio di Musica Antica presenta una serie di concerti che si susseguono per due settimane proprio presso il Teatro Verdi, riaperto da Tinin Mantegazza nei locali di quella che era diventata una vecchia sala da biliardo con tavola calda. Fuori, dunque, dagli istituzionali luoghi concertistici milanesi, come ricorda il direttore artistico del teatro, «per una settimana [il gruppo] ha avuto il teatro pieno, con tanti giovanissimi e pure con molte facce simpaticamente irregolari».⁹⁷ «Lì dentro, su un palcoscenico invaso da ogni genere di strumenti, senza nessun addobbo e loro stessi in maglione e pantaloni neri, i Cinque dello “Studio di musica antica” hanno eseguito saltarelli, ballate e canzoni medioevali e rinascimentali», scrive Carla Maria Casanova a recensione del concerto.⁹⁸

⁹⁶ BEACCO 1978.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ CASANOVA 1978, p.3.

Tinin Mantegazza carpisce perfettamente l'estetica – qui già espressa – del fare musica medioevale:

è un tipo di esperienza che favorisce la creatività individuale e di gruppo. Il testo antico è canovaccio sicuro, inoltre consente scambio di parti e di strumenti, estemporanei interventi nel ritmo e nell'ornamentazione. Come in una jazzistica jam session. E poi non dimentichiamo che il Medioevo è attuale. Pasolini l'aveva capito tempo fa.⁹⁹

3.4 Gruppo Musica Insieme: Medioevo, musica contemporanea e free-jazz.

Quanto fosse l'effettivo spazio lasciato all'improvvisazione all'interno delle *performances* di questi gruppi è difficile a dirsi; le testimonianze discografiche non denotano una particolare ricerca sul ritmo e sull'ornamentazione. La quinta *estampie royale* eseguita da Armonia Antiqua (sesto brano citato solo come *Estampida Reale*) non presenta alterazioni della percussione tra una *puncta* e l'altra, né il flauto che esegue la melodia si avventura negli abbellimenti presenti, ad esempio, nelle esecuzioni di Musica Reservata o di Early Music Consort. Il *Saltarello* trecentesco dal manoscritto Add. 29987 con cui Studio di Musica Antica apre la puntata di *Teatromusica*, affida la melodia alla bombardarda accompagnata da salterio (quasi inudibile), ghironda, tromba marina e tamburo; ma, al di fuori della sperimentazione timbrica che ne esce sferragliante e tagliente, non azzarda particolari soluzioni. È tuttavia possibile che il momento di una *performance* in sede concertistica prevedesse, con la dilatazione dei tempi, sezioni paragonabili a quelle che Mantegazza indica come *jam session*.

Più che per la musica del Medioevo e del Rinascimento, la vicinanza con il jazz è stata riconosciuta con la prassi della musica barocca, sul piano della ripetizione e della variazione – non necessariamente notata in partitura – o su quello dell'abbellimento melodico, o sul piano timbrico, con l'uso di glissandi e vibrati. In entrambi i casi, suonare esclusivamente le 'note scritte' non solo non restituisce fedelmente l'idea originaria, ma ne stravolge completamente il senso.

In realtà, al di fuori di vaghe e forse preconcepite idee che riconoscevano una comunanza tra jazz e musica antica durante gli anni Sessanta e Settanta all'interno della stessa sub e

⁹⁹ BEACCO 1978.

controcultura, un legame effettivo tra le due esperienze non è stato approfonditamente studiato.

Un caso, tutto italiano, si manifesta nell'attività di Gruppo Musica Insieme, come dichiarato sul retro di copertina del disco *Musiche medioevali e rinascimentali* del 1976:

Momenti diversi, sempre più razionalmente indirizzati verso scelte congeniali, hanno finito per convogliare agli approdi della musica antica personalità all'apparenza inconciliabili che hanno scoperto un comune campo di attività nel quale contemperare propensioni, attitudini, studi ed esperienze difformi. Partiti da posizioni eterogenee che vanno dalla musica classica, assorbita con tutti i crismi negli studi accademici, fino a non trascurabili escursioni nel campo del jazz e dell'avanguardia contemporanea, i componenti del *Gruppo Musica Insieme* si sono perfettamente compenetrati dei linguaggi musicali del passato fino a farli propri.¹⁰⁰

Gruppo Musica Insieme è un nome sintomatico per un'esperienza di musica antica in quegli anni, rimandando da una parte a una dimensione collettiva del far musica e dall'altra all'inclusività di repertori diversi. È d'altronde esemplificativa la genesi dell'ensemble che si forma a Roma nel 1974 all'interno dell'esperienza del Beat 72.

Il Beat 72 era un club fondato nel 1965 da Ulisse Benedetti e Fulvio Servadei in una cantina di via Gioacchino Belli a Prati, rione eminentemente borghese. In chiave dichiaratamente 'anti-Piper', il locale dava spazio a diverse esperienze artistiche del mondo della controcultura, evitando di esprimere la poetica di un solo gruppo o di un solo artista, ma configurandosi come officina di sostegno per giovani sperimentatori, affermati o esordienti.¹⁰¹ Intrattenimento - nei primi anni ci si andava anche solo per ballare - ma soprattutto sperimentazione e dibattiti: restò nella storia il 'processo' a Luigi Tenco, accusato da certo pubblico di essersi piegato allo stesso sistema che diceva di voler attaccare con la sua canzone. Il locale resterà nella memoria collettiva soprattutto per il suo ruolo legato al teatro

¹⁰⁰ Note di Cesare Casellato dal retro di copertina.

¹⁰¹ Non esiste un contributo specifico sul Beat 72, e in particolar modo sulla sua attività musicale. Le informazioni sono ricavate in parte da MATTIOLI 2016 e dall'intervista a Simone Carella, a uno degli animatori dell'attività teatrale del locale, in LO PINTO 2014. Ancora sul teatro si concentra ORMETE (Oralità Memoria Teatro) - progetto di storia orale ideato dalle Università di Tor Vergata e di Genova, in collaborazione con l'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi (ICBSA) e il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova - che raccoglie interviste ai protagonisti di quell'esperienza.

di ricerca - Carmelo Bene, Giuliano Vasilicò, Simone Carella - e alla poesia, ma ospitava anche una programmazione musicale di tutto rispetto, spaziando tra cantautorato impegnato, free jazz, improvvisazione e avanguardia contemporanea.

Nel 1971 si organizza la rassegna "I Lunedì della musica moderna e contemporanea": sono di casa il Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza, Musica elettronica viva - formazione attiva dal 1966 e tra le prime in Italia a sperimentare l'uso del sintetizzatore - e Nuove forme sonore, collettivo nato dall'interesse per l'improvvisazione nella musica contemporanea, formato da musicisti del free jazz italiano, tra cui Giancarlo Schiaffini, e da artisti come Michiko Hirayama, cantante musa di Giacinto Scelsi nonché interprete di canto gregoriano.

In questo contesto, che ribolle di esperienze sperimentali, nasce Gruppo Musica Insieme.¹⁰² I fondatori Antenore Tecardi e Anne-Beate Zimmer provengono da ambienti diversi; il primo studia pianoforte privatamente dedicandosi quasi subito al jazz, la seconda flauto traverso e flauto dolce nella nativa Friburgo, per poi trasferirsi a Roma per approfondire il repertorio contemporaneo con Severino Gazzelloni presso l'Accademia di Santa Cecilia.

I due si conoscono nel 1967 presso il Folkstudio, dove entrambi suonano in un'orchestra jazz fondata da Giancarlo Schiaffini e Roberto Laneri che raccoglieva anche studenti del Conservatorio. Dopo qualche mese in Québec dove la Zimmer era stata inviata a tenere un corso di flauto presso l'Università di Laval e in cui Tecardi impara a suonare chitarra classica e liuto, tornano a Roma e partecipano ad alcuni concerti al Beat 72 con Nuove Forme Sonore. Con il collettivo registrano l'omonimo disco per Curci Editore, con brani di Scelsi, Maderna, Cage e Bortolotti.¹⁰³

Le esperienze al Beat 72 sono occasione per incontrare quella che sarebbe poi divenuta la voce di Gruppo Musica Insieme. Ille Strazza - già voce nell'orchestra Concentus Antiqui - dalla fine degli anni Sessanta collaborava con Nuova Consonanza, e al Beat 72 si esibiva nel repertorio di Dowland accompagnata da Giorgio Nottoli al liuto. L'altra fondamentale conoscenza è quella di Bruno Tommaso, contrabbassista che gravitava negli ambienti del free jazz italiano e che fino al 1985 avrebbe suonato viola da gamba e fidula con Gruppo Musica Insieme per poi dedicarsi esclusivamente alla carriera jazzistica.

¹⁰² Le informazioni che seguono sulla storia del gruppo mi sono state fornite da Antenore Tecardi in un'intervista via mail.

¹⁰³ Nuove Forme Sonore, Curci 1974 SPL 915.

Se secondo Antenore Tecardi «fare musica antica era un'alternativa ai programmi dei Conservatori (finalizzati in prevalenza alle orchestre classiche e romantiche) e al gusto borghese dell'Opera lirica», il free jazz aveva intrecciato una connessione stretta con i movimenti controculturali sessantottini. In realtà, già da qualche anno, come messo in evidenza nel recentissimo volume di Mattioli, in Italia il jazz era diventato la musica della contestazione, dopo che le orchestre swing che avevano monopolizzato il genere a partire dal dopoguerra. Il free, in particolare, sembrava la giusta espressione musicale della rivoluzione, carattere che proveniva dal legame con il radicalismo politico negli Stati Uniti, dove era la musica delle battaglie del popolo afroamericano e di Potere Nero.

Gli spazi d'esecuzione delle diverse esperienze s'intersecano anche al di fuori del Beat 72; la stagione del 1978 di Nuova Consonanza, prevede infatti una serie di sei concerti di musica antica, uno dei quali affidato a Gruppo Musica Insieme.

Dal 1974, Nuova Consonanza lavorava su due fronti, portando avanti il Festival in cui trovava spazio la musica contemporanea e, parallelamente, proponendo una stagione musicale dedicata al repertorio classico tradizionale, dislocata in provincia.¹⁰⁴ La rassegna del 1978 si svolgeva infatti presso il Comune di Frascati e, oltre all'appuntamento di musica medioevale e rinascimentale, prevedeva altri sei incontri, dalla musica clavicembalistica, al repertorio per pianoforte, da Bach a Scott Joplin passando per Beethoven, Schubert e Chopin. Sul quotidiano «l'Unità», la proposta viene salutata con grande favore per la validità della programmazione, a prescindere dalla simpatia che lega il quotidiano ai musicisti di Nuova Consonanza: «sette concerti come questi farebbero gola a qualsiasi istituzione musicale che abbia di mira traguardi culturali e non di cassetta».¹⁰⁵

Alla guida dell'Associazione era tornato nel 1972 Franco Evangelisti di ritorno dalla Germania, il quale, a partire dal 1974, si era impegnato in un'operazione didattica e di decentramento culturale che spostava l'asse da Roma alla provincia e, pur mantenendo proposte di qualità, ampliava il repertorio proposto per supplire alla totale mancanza di educazione musicale del territorio. Oltre alla stagione musicale, si proponevano infatti laboratori (quello di pedagogia musicale Orff-Schulwerk nella stagione del '77) e dibattiti, come gli «Incontri musicali 1976 con il mondo del lavoro e della scuola» in collaborazione con la CGIL di Ariccia.

¹⁰⁴ Su Nuova Consonanza, v. TORTORA 1990 che però non fa alcun riferimento all'attività presso il Beat 72 né riporta tutti sistematicamente tutti i concerti del gruppo.

¹⁰⁵ VALENTE 1978.

Capitolo 4. Musica antica nel Partito Comunista

4.1 La politica culturale del Partito Comunista Italiano.

‘Decentramento’ era la parola d’ordine della politica culturale della sinistra negli anni Settanta. Dopo il processo accentratore che si era reso necessario nel dopoguerra per impostare politiche culturali che omogeneizzassero i livelli del paese e favorissero l’integrazione culturale, due decenni dopo, la delega alle realtà locali sembrava la giusta via per rispondere adeguatamente alle esigenze dei cambiamenti della società civile. Ma l’auspicato decentramento non doveva avvenire solo sul piano geografico, ma bisognava trovare anche a livello sociale, stimolando iniziative culturali ‘dal basso’.

Su questo versante, il Partito Comunista Italiano faticava, e non è mistero che la politica culturale di partito almeno sino alla metà degli anni Settanta fosse miope e lontana dai gusti delle masse.¹⁰⁶

Esperienze come quelle del free jazz già accennate avevano stabilito un non secondario legame con le contestazioni del 1968: Giorgio Gaslini e Mario Schiano «metaforizzano l’estrema sinistra del nuovo jazz attraverso la libertà del gesto e del suono che [...] si manifesta nella radicalità dell’improvvisazione e nell’antiaccademismo della performance».¹⁰⁷ Simili esperienze si erano in realtà svolte in modo svincolato dalla politica di un partito restio ad espressioni che non fossero immediatamente riconducibili a una scelta ‘impegnata’. All’inizio degli anni Settanta la politica culturale del PCI era ancora ancorata al decennio precedente: ai canzonieri del folk e della protesta di tradizione socialista e ai canti della Resistenza portati nei teatri e nelle feste di partito dagli spettacoli del Nuovo Canzoniere Italiano. Immagine di tanta rigidità era la poetica musicale del militante Luigi Nono, la cui attività musicale, sebbene indirizzata alle masse operaie, era espressa da un linguaggio conservatore, legato alla cultura alta e incapace di comprendere le nuove dimensioni della cultura di massa. Che questa direzione non fosse particolarmente fruttuosa divenne palese con

¹⁰⁶ Sulla politica culturale del PCI, v. GUNDLE 1995 e in modo particolare, per la politica musicale, il capitolo *Musica, politica e masse. La politica musicale del Partito Comunista*, pp. 239-300.

¹⁰⁷ MICHELONE, p. 27.

la partecipazione di Luigi Nono al concerto presso Palasport di Roma nel 1975 della Federazione Giovanile Comunista Italiana (FGCI), dove la sua performance di *live electronics* con estratti da *Canto Sospeso* fu interrotta dai fischi e dall'insofferenza del giovane pubblico. Dall'anno successivo, la linea accentratrice del responsabile della programmazione musicale Luigi Pestalozza si orientò verso i nuovi canoni del decentramento: gli spettacoli musicali delle feste dell'Unità cominciarono ad assumere una fisionomia più variegata, con presenza di musica classica, jazz, folk, rock e pop, suscitando tuttavia la polemica dei gruppi della sinistra extra-parlamentare.

La festa dell'Unità di Napoli del 1976 aveva una programmazione musicale molto differente rispetto all'anno precedente, ora aperta agli artisti del jazz internazionale e italiano, alla musica etnica, alla canzone leggera e alla musica classica di Max Roach, Don Cherry e Mario Schiano, Inti-Illimani, Nuova Compagnia di Canto Popolare, Gino Paoli, Francesco Guccini, Angelo Branduardi e Leo Ferré, Bruno Canino e Severino Gazzelloni, per citarne alcuni.

Le polemiche in buona parte provenivano dalla sinistra extraparlamentare che lamentava in questa nuova programmazione 'commerciale' la mancanza di una chiara impostazione ideologica e accusava così il PCI di un definitivo tentativo di seppellire la lotta di classe. Dall'altra, si levavano voci interne al partito stesso che rimbrottavano la scarsa capacità di accogliere nelle proprie file le istanze giovanili e proporre una cultura musicale alternativa a quella pensata per i giovani dal sistema produttivo.

Vale la pena di anticipare qui il personaggio di Adriana Martino; militante nel PCI e inizialmente vicina alle posizioni di Luigi Pestalozza, cantante lirica e di cabaret la cui attività è ancora tutta da riscoprire, Martino ha avuto un ruolo non secondario all'interno del dibattito sulla politica culturale del partito.

Così si esprimeva in un battibecco con Giaime Pintor - il già citato critico musicale vicino a Lotta Continua - tra le pagine de «l'Unità» e di «Rinascita»:

[...] anch'io mi domando se sono adeguate, in campo musicale, delle scelte che si limitano a tutto ciò che oggi è conformisticamente più richiesto da larghi settori della gioventù, mentre tutto ciò che riguarda i grandi filoni della letteratura musicale europea e italiana antica e contemporanea apparirebbe completamente disatteso se

non estraneo alla gioventù comunista. Le proposte che vengono fatte anche nei nostri festival non fanno forse parte di una “gerarchizzazione” imposta dal mercato piuttosto che esprimere “la spinta creativa alla partecipazione dei giovani”?

Basta una spolveratina “classica” di un flautista famoso che suona uno strumento ormai alla moda o il rituale concerto degli Inti Illimani o lo spontaneismo “giovannilistico” di gruppi musicali folk e jazz, ad esaurire le proposte della cultura musicale? La nostra battaglia di trasformare l'accademismo delle istituzioni musicali e per far loro trovare un collegamento reale con il paese e con i giovani, quale riflesso ha poi nel dibattito e nella pratica delle manifestazioni che vorrebbero essere dei “modelli” da additare al paese dalla gioventù comunista? Io credo che questi “appuntamenti” dovrebbero rispondere a un programma più ambizioso, quello cioè di favorire un “modello” di proposta musicale che non sia restrittiva, limitata e subalterna, ma articolata e coraggiosamente aperta alle più varie forme di linguaggio musicale. E non mi riferisco soltanto a quelle della produzione contemporanea, penso anche al passato, fino almeno al Rinascimento.¹⁰⁸

Nonostante la specificazione che si difendeva dalle prevedibili accuse di «una esigenza aristocratica di erudizione», per Giame Pintor la proposta della Martino era categoricamente da rifiutare in quanto recepita come calata dall'alto della cultura borghese.¹⁰⁹ Secondo la cantante, invece, la musica del passato del Medioevo e del Rinascimento era evidentemente un'espressione culturale tipicamente giovanile e avulsa dalle ingerenze del mercato discografico e dei sistemi produttivi.

Adriana Martino non è una militante qualsiasi; artista oggi quasi dimenticata, ma dall'incredibile carriera e dalle camaleontiche capacità vocali, è un mezzo-soprano importante per la lirica degli anni Sessanta e Settanta.¹¹⁰ Romana, appoggiata da Ildebrando Pizzetti, si era diplomata in pianoforte a Padova e in seguito era entrata nel coro della RAI di Roma; aveva debuttato alla Scala nel 1960 come Cardella in *Lo frate 'mmamorato*; era stata poi Susanna nella *Nina* con la regia di Puecher; di lì era stata presente in tutte le stagioni, dall'*Orondea* di Cesti, al *Didone ed Enea* di Purcell, era Musette in *Bohème* di Zeffirelli

¹⁰⁸ MARTINO 1976b.

¹⁰⁹ PINTOR 1976.

¹¹⁰ La carriera di Adriana Martino è stata ricostruita tramite un'intervista svoltasi a Roma nell'aprile 2017.

diretta da Karajan. Impegnata nel PCI, nel quale aveva conosciuto il marito, il compositore Benedetto Ghiglia, nel 1970 aveva lavorato assieme alla sorella Miranda a *Nostro fratello donna*, uno spettacolo con la regia di Virginio Puecher sulla prostituzione minorile che sarebbe dovuto andare in scena al Comunale di Firenze ma che venne poi censurato ed infine annullato per volontà dell'allora sindaco democristiano Luciano Bausi. Nel 1971 Adriana Martino porta in tournée il recital *Canzoni politiche e di lotta del movimento operaio popolare*, mentre nel 1973 è uno spettacolo di canzoni di Wedekind e Brecht; dello spettacolo incide anche un omonimo disco *Conosci il paese dove fioriscono i cannoni?*. Nel '76 per la collana I dischi dello Zodiaco, sottoetichetta della Vedette nata a imitazione de I Dischi del sole - proprietario era quell'Armando Sciascia che aveva fondato la collana Ars Nova dedicata alla musica antica - esce *Adriana Martino canta Brecht e Eisler*. Nel 1985, la Martino interpreta i *Lieder* di Schönberg e *Folk song* di Berio.

Il suo rapporto con la musica antica prebarocca è cosa marginale rispetto all'intera carriera, ma, come a breve si accennerà, è significativo che si sia spesa nella collaborazione con i gruppi romani all'interno di quel discorso di decentramento culturale che si è fatto poc'anzi.

4.2 Musica antica a Centocelle. Il ruolo dei circoli ARCI.

Il 20 febbraio al Circolo di cultura Quattro Venti zona Monteverde Nuovo e l'11 maggio 1975 all'ARCI di Centocelle, Adriana Martino è ospite del gruppo *Theatrum Instrumentorum* affiancando all'usuale programma di musiche del Medioevo e del Rinascimento anche alcune arie monteverdiane. Non è dato sapere con certezza di quali arie si trattasse, ma in quegli stessi anni, la Martino incideva per RCA un doppio album sotto la supervisione di Cesare Valabrega, *Splendori della vocalità italiana: arie del 1500, 1600, 1700 e 1800*; probabile che in sede concertistica le arie fossero quelle presenti nel disco, *Sento un certo non so che* dall'*Incoronazione di Poppea* e il madrigale *Se i languidi miei sguardi* o *Lettera amorosa*. Brano, quest'ultimo, con cui Cathy Berberian - con la quale Martino condivideva repertorio e sperimentazioni sulla voce - apriva il suo recital *Da Monteverdi a Cage* e il disco *Magnificathy*.

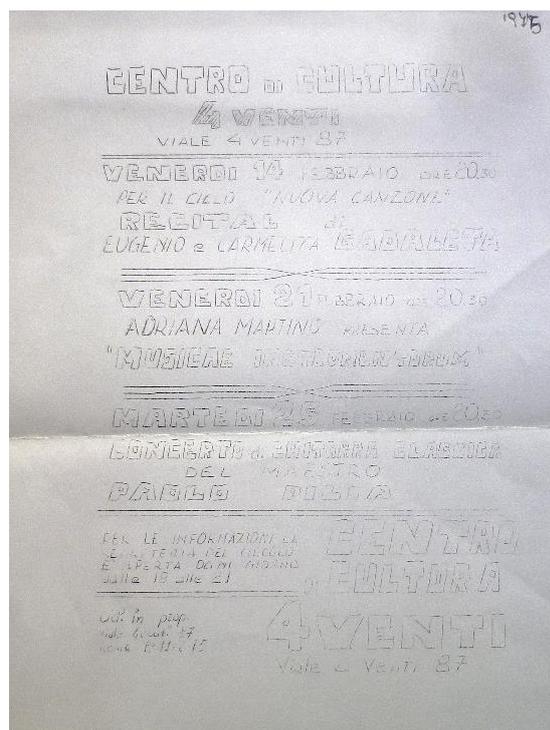


Figura 12: Manifesto del concerto di Theatrum Instrumentorum con Adriana Martino presso ARCI di Centocelle, Roma, 1975. Figura 13: volantino manoscritto con notizia del concerto di Theatrum Instrumentorum con Adriana Martino, presso Centro di Cultura 4 Venti, Roma 1975. Archivio privato di Claudio Caponi.

Dove non arrivava la politica culturale del Partito, arrivavano i circoli ARCI; con una rapidissima espansione durante gli anni Settanta, un milione di iscritti a metà del decennio e l'unificazione con l'UIP (Unione Italiana Sport per Tutti) nel 1975, si annuncia una nuova modalità di costruzione della cultura e delle attività ricreative a livello nazionale e locale nel quale la partecipazione attiva dei cittadini diviene fondamentale e determinante per le scelte della collettività stessa.¹¹¹ Significativo che, avendo un ruolo importante soprattutto nelle province e nelle periferie, i circoli ARCI fossero tra gli enti più impegnati nella realizzazione del decentramento culturale, spesso contro una politica municipale estremamente accentrata. Così, l'ARCI da una parte manteneva una funzione di controllo sulle istituzioni ufficiali e dall'altra contribuiva alla costruzione di una più ampia ed eterogenea area di sinistra attraverso una serie di iniziative trasversali che andavano dal cineforum alle proposte teatrali, ai dibattiti, ai concerti.

Uno dei circoli più attivi della capitale era l'ARCI di Centocelle, nato nel 1971; nella sua prima stagione aveva contato ottanta rappresentazioni teatrali e una nutrita serie di serate

¹¹¹ Per la politica culturale dell'ARCI, si veda, oltre a GUNDLE 1995, pp. 295-299 e BUONANNO 1970.

cinematografiche e di concerti di folk e free-jazz accolti con ottimo favore dai suoi tremila iscritti.¹¹² Esempio pienamente riuscito di decentramento, impegnato in un'intensa attività delocalizzata del Teatro Stabile di Roma e fautore della creazione di nuovi circoli nelle circoscrizioni di Roma VIII e IX, l'ARCI di Via Carpineto, per dirla con le parole di un operaio edile di Torre Spaccata, aveva permesso agli abitanti di un quartiere-dormitorio di «comprendere cosa significhi una cultura per i lavoratori, in quartieri totalmente privi di strutture ricreative e sociali».¹¹³

In contesti in cui le masse vedono finalmente riconosciuti i propri gusti ed interessi e si riappropriano della qualità del proprio tempo libero, non stupisce trovare presso il circolo ARCI della X Circoscrizione romana un concerto di musica rinascimentale di Theatrum Instrumentorum inserito per la campagna annuale di tesseramento in un weekend di iniziative che prevedono un dibattito sul ruolo della donna e la proiezione del primo lungometraggio di Nanni Moretti *Io sono un autarchico* (1976).



Figura 14 e 15: Manifesti dei concerti di Theatrum Instrumentorum presso Circoli ARCI. Anche l'ARCI di Albano Laziale ospitava un concerto di Theatrum Instrumentorum inserendolo tra un ciclo di proiezioni felliniane, una sempre immancabile presenza del mondo del folk con Graziella di Prospero, la canzone italiana di Giorgio Lo Cascio e Mimmo

¹¹² Iniziative in appoggio al Centro Centocelle, l'Unità, 23 settembre 1973.
¹¹³ Dario Natoli, Indagine-campione sulla vita associativa dei giovani - Centocelle (Roma); Quarta parte, l'Unità, 15 agosto 1972.

Locasciulli, cantautori cresciuti in seno al Folkstudio di Roma, il jazz del Trio Cadmo, e i Nomadi, uno dei gruppi esponenti della cosiddetta “Linea Verde”, fino a pochi anni prima malvisti dai musicisti di sinistra più “impegnati”.¹¹⁴

Theatrum Instrumentorum chiude inoltre il Festival dell’Unità di Civitavecchia edizione 1975, dopo che le sere precedenti si erano esibiti Il Canzoniere del Lazio, il Balletto rumeno di Bucarest e, dopo una serata di canzoni, poesie e diapositive a sostegno del popolo cileno.

Dal copione ‘cinema-jazz-folk-musica antica’ non si discosta neanche il centralissimo ARCI di Trastevere, rione che ospitava il Folkstudio e una serie di locali, birrerie e teatri (come il Teatro Belli o il Teatro delle Arti) che proponevano una programmazione alternativa a quella dei circuiti istituzionali. Come si legge nel secondo blocco da sinistra, Theatrum Instrumentorum tiene un doppio concerto di “Musica profana medioevale e rinascimentale con eseguita strumenti dell’epoca” tra una rassegna sul cinema sovietico di Vertov, Eissenstein e Pudovkin, una serie di concerti jazz, canti popolari pugliesi con annessa breve storia del brigantaggio e lo spettacolo sul femminismo *Abballati femmine* del Gruppo teatro politico, cooperativa operante soprattutto nelle periferie romane.

¹¹⁴ BERMANI 1997, pp. 101-104.

1974

CIRCOLO CULTURALE ARCI-TRASTEVERE

VIA DEI FIENAROLI 30/6
(ex Circolo della Birra)

PROGRAMMA DELLE INIZIATIVE

TEATRO E MUSICA		RASSEGNA DEL CINEMA SOVIETICO
<p>Gennaio</p> <p>GIOVEDÌ 22 CONCERTO JAZZ CON VIRIDIANA QUARTETTO ORE 21</p> <p>SABATO 24 THEATRUM INSTRUMENTORUM MUSICA PROFANA MEDIO- EVALE E RINASCIMENTALE ESEGUITA CON STRUMEN- TI DELL'EPOCA ORE 21</p> <p>DOMENICA 25 ORE 19</p> <p>GIOVEDÌ 29 CONCERTO JAZZ CON CLASSIC JAZZ TEAM ORE 21 con Francesco Forti, Alberto D'Alto, Pino Libardi, Renato Murelli</p> <p>SABATO 31 CONCERTO JAZZ - NEW ORLEANS ORE 21 CON FEMINISTATE SYMPHONORS</p>		<p>GENNAIO</p> <p>MERCOLEDÌ 21 KINOPRAVDA LENINSKAJA DI DZIGA VERTOV</p> <p>VENERDÌ 23 CIA PAIEV DI SERGHEI E GHEORGIJ VASSILIEV</p> <p>MERCOLEDÌ 28 IVAN IL TERRIBILE DI S.M. EISENSTEIN</p> <p>VENERDÌ 30 L'UOMO CON LA MACCHINA DA PRESA DI DZIGA VERTOV</p>
<p>FEBBRAIO</p> <p>DOMENICA 4 INCONTRO CON FERRUCCIO CASTRONOVO CANTI POPOLARI FUGLIESI E BREVE STORIA DEL BRIGANTAGGIO ORE 18</p> <p>GIOVEDÌ 8 INCONTRO CON GIORGIO LO CASCIO PER LA NUOVA CANZONE ORE 21</p> <p>SABATO 7 CONCERTO JAZZ CON LA "OLD TIME JAZZ BAND" ORE 21 DI LUIGI TOTI</p> <p>DOMENICA 8 ORE 18</p> <p>GIOVEDÌ 14 CONCERTO JAZZ CON "LIBRA (X)" ORE 21</p> <p>SABATO 16, DOMENICA 15, MERCOLEDÌ 18, GIOVEDÌ 19 ORE 18 ORE 21 ORE 21 ORE 18</p> <p>VENERDÌ 20, SABATO 21, DOMENICA 22, MERCOLEDÌ 25 ORE 21 ORE 21 ORE 18 ORE 21</p> <p>VENERDÌ 27, SABATO 28, DOMENICA 29 ORE 21 ORE 21 ORE 18</p> <p>IL GRUPPO TEATRO POLITICO PRESENTA "ABBALLATI FEMMINE" CABARET SULLA CONDIZIONE DELLA DONNA DI CECILIA LILI</p>		<p>FEBBRAIO</p> <p>MERCOLEDÌ 4 LA FINE DI S. PIETROBURGO DI VSELODOV PUDOVKIN</p> <p>VENERDÌ 6 TEMPESTE SULL'ASIA DI VSELODOV PUDOVKIN</p> <p>LE PROIEZIONI SONO UNICHE E INIZIANO SEMPRE ALLE 21,15 - IL CICLO PROBABILMENTE PROSEGUE - CI RISERVIAMO DI FERMINE AL PIU' PRESTO IL PROGRAMMA.</p> <p>PER EVENTUALI VARIAZIONI DI PROGRAMMA CONSULTARE I QUOTIDIANI SOTTO LE VOCI "ARCI-TRASTEVERE" PER IL CINEMA E "ARCI-CIRCO DELLA BIRRA", PER TEATRO E MUSICA.</p> <p>TUTTI I GIORNI, SALVO IL LUNEDÌ, DALLE ORE 20,15 E' IN FUNZIONE IL SERVIZIO BIRRERIA</p>
<p>Circolo Culturale ARCI-TRASTEVERE Via dei Fienaroli 30/6 (ex Circolo della Birra)</p>		

Figura 16. Programma manoscritto della stagione del Circolo Culturale ARCI di Trastevere, Roma. Il secondo evento nella colonna di sinistra è un concerto di Theatrum Instrumentorum *Musica profana medioevale e rinascimentale eseguita con strumenti dell'epoca*.

4.3 Estate Romana.

A partire dal 1976 il finanziamento regionale alle attività culturali aumenta sensibilmente rispetto al triennio precedente.¹¹⁵ L'istituzione delle regioni varata nel 1970 comincia solo ora a vedere gli esiti positivi dal punto di vista della gestione dei fondi che si ripercuote in una grande quantità di festival e rassegne culturali. D'altronde, il tema dello sviluppo e dell'incremento del settore turistico che in quegli anni animava il Parlamento trovava efficace corrispondenza fin nelle più esigue diramazioni. Addirittura le Pro Loco si facevano carico di una serie di attività di buon livello, tra le quali un nutrito numero di concerti in cui trovava spazio anche la musica antica. *Theatrum Instrumentorum*, *Armonia Antiqua*, Gruppo Musica Insieme si esibiscono a ritmo serrato - soprattutto durante il periodo estivo - in rassegne quali Settembre al borgo a Casertavecchia, Luglio Materano nella città dei Sassi, Associazione Amici della Musica di Capri, Pro Loco di Carpineto Romano. Nel 1981 prende vita Musica e Poesia a Via Giulia, rassegna creata dall'Associazione musicale romana, era quella più nettamente orientata verso la diffusione della musica. Le formazioni locali trovavano così, nei cortili dei palazzi e nelle chiese lungo l'omonima via, quello spazio d'esecuzione che la ben più nota rassegna milanese Poesia e Musica a San Maurizio, ideata da Sandro Boccardi, non offriva, ospitando quasi esclusivamente i grandi interpreti della Early Music internazionale.

Erano anni felici per il comune di Roma, dal 1976 sotto la guida lungimirante del sindaco Carlo Giulio Argan che spese i tre anni del suo mandato al servizio della cultura, lasciando un'eredità felicemente raccolta dal comunista Luigi Petroselli.

La rassegna che eredita le idee della politica culturale della sinistra sin qui evidenziata è l'Estate Romana, un tentativo di farsi carico da parte dell'amministrazione comunale delle istanze culturali delegate ai circoli esclusivi, ai cineforum e ai circoli ARCI. Nel 1977, in un clima incandescente dal punto di vista politico, tra la paura delle stragi neofasciste dei NAR (Nuclei Armati Rivoluzionari) e delle Brigate Rosse, l'Estate Romana era manifestazione ideata dall'architetto e assessore alla cultura del Comune di Roma Renato Nicolini nella giunta del sindaco comunista Carlo Giulio Argan.¹¹⁶ Proveniente dal mondo dei cineforum

¹¹⁵ Dati dall'annuario Cidim 1982.

¹¹⁶ Sulle attività dell'Estate Romana, NICOLINI 2011 e il documentario *Meraviglioso Urbano - 1977-2007: trent'anni di Estate Romana* (regia di Luca Mancini) per il programma RAI *La storia siamo noi* disponibile su <http://www.lastoriasiamonoi.rai.it/puntate/meraviglioso-urbano/667/default.aspx> (consultato in agosto 2016).

alternativi, Nicolini apre alla città lo spazio della Basilica di Massenzio su Via dei Fori Imperiali, concependola come un'enorme arena cinematografica all'aperto; è solo una delle iniziative di una manifestazione che usa cinema, danza e musica per promuovere una cultura del tempo libero di massa nei luoghi architettonicamente più suggestivi della città, sconfiggendo la paura del coprifuoco e portando la gente a guardare un film, a ballare o ad assistere a un concerto rock nelle piazze del centro.

Fino al mandato di Argan, Roma non conosceva nulla che fosse una proposta culturale organica per la città; la cultura si faceva nei circuiti alternativi, spesso in una dimensione quasi privata e spesso, per effetto di quel decentramento di cui si è parlato, nelle periferie, per rispondere a un bisogno, fortemente ideologizzato, di cultura pensata per i ceti subalterni. La proposta di Nicolini – che vede un gran numero di emulazioni nelle numerose città italiane che con le elezioni del '75-76 si trovano con una giunta 'rossa' – in parte riprende la proposta dei circoli *off*, ma spogliandola di quella rigidità tipica dell'area di sinistra, trasgredendo così, apertamente, i codici della vecchia tradizione comunista.

Le scelte di programmazione giocano sull'ambiguità e sulla contaminazione di 'cultura alta' e 'cultura bassa' con la nuova consapevolezza – fino ad allora non riconosciuta ed anzi paventata dalla sinistra – che «la cultura degli operai, delle casalinghe, delle famiglie e dei giovani era fatta sempre di più di musica leggera, quiz televisivi, *telenovelas* e sport». ¹¹⁷ Dove il Partito sino ad allora aveva cercato di lavorare per il decentramento, l'Estate Romana portava le periferie in centro, facendo fruire le bellezze architettoniche anche a chi non ne aveva occasione, rendendo il tutto un gioco, un carnevale 'effimero'.

La seconda edizione dell'Estate Romana proponeva nel settembre 1978 una serie di iniziative legate al Medioevo; la programmazione musicale era appaltata all'ARCI che riproponeva la fortunata serie di concerti di musica strumentale sperimentata l'anno precedente. Nel settembre del 1977 il cortile di Sant'Ivo alla Sapienza aveva ospitato sette serate di concerti di musica antica – con un'incursione nel repertorio contemporaneo – che avevano avuto incredibile successo, tanto che il pubblico aveva gremito la piazza e in buona parte aveva dovuto attendere all'esterno, su corso Rinascimento.

Le due serate iniziali vedevano *Theatrum Instrumentorum* esibirsi in un programma tutto danzereccio, con *estampies* e saltarelli per lo più anonimi, ballate dell'Ars nova italiana, danze cinquecentesche di Cesare Negri e Giorgio Mainerio. Il Coro Amici della Polifonia

¹¹⁷ GUNDLE 1995, p. 480.

presentava quindi di Adriano Banchieri *Il Festino del giovedì grasso avanti cena* e qualche lamento monteverdiano, il Sestetto Vocale Italiano brani di Orazio Vecchi, Poulenc, Stravinskij e Bussotti. Gruppo Musica Insieme teneva due concerti, il primo un programma antologico dai Carmina Burana, ai Minnesänger e trovieri, al Cinquecento italiano frottolistico e a quello inglese di Dowland; il secondo dedicato all'Ars nova e al Rinascimento italiani. Chiudeva l'Ottetto Vocale italiano con canzoni di Janequin e di Orlando di Lasso.

Le parole di Vincenzo de Gregorio chiudono cerchio sull'esperienza della musica antica negli anni Settanta italiani con le caratteristiche sin qui evidenziate:

Avevamo fatto in estate un concerto a Sant'Ivo alla Sapienza, suonammo musica medievale, la piazza era talmente piena che c'era gente pure fuori.

Il pubblico era giovane e meno, andava di moda. Molti di quelli che venivano suonavano loro stessi, di tutte le età. I tempi erano molto diversi.

In questi anni Settanta, il Sessantotto era ancora fresco, anni di protesta e rivolta, fare musica diversa con strumenti diversi sembrava il massimo per conquistare un'identità nuova, ai concerti andavamo non con il farfallino, andavamo sciaciati; molto di questo pubblico era composto dai fricchettoni; erano tutti di famiglie bene. Era antiaccademico, la gente odiava l'accademia, e anche nei conservatori c'era un po' questo atteggiamento, scassare tutto, fare musica a modo mio.

Con l'appalto di ACLI (Associazioni Cristiane Lavoratori Italiani) e ENDAS (Ente Nazionale Democratico di Azione Sociale), nella rassegna del 1978, uno schermo in piazza Margana accoglieva la *Rassegna del documentario d'arte*,¹¹⁸ mentre alla Basilica di Massenzio sette serate di cinema all'aperto ospitavano vere e proprie maratone notturne a tema *Il Medioevo nel cinema*.¹¹⁹

¹¹⁸ Vennero proiettati, dal 9 al 13 settembre, *Giotto* (regia Antonio Moretti), *L'opera di Bernini in Vaticano* (V. Armentano), *La grande maniera* (A. Petrucci), *Donatello a Padova* (P. Adriano), *La civiltà romanica in Toscana* (P. Adriano), *Spoletto senza tempo* (E. Guarnieri), *Venezia tra Oriente e Occidente* (N. Risi), *Arpa e Sitar* (E. Trovarelli), *L'Italia vista dall'altro: il Lazio* (F. Quilici).

¹¹⁹ Dal 14 al 21 settembre, vennero proiettati: *Robin e Marian* (R. Lester 1976), *La leggenda dell'arciere di fuoco* (J. Tourneur 1951); *Ivanohe* (R. Thorpe 1951), *Alexander Nevskij* (S. Eisenstein 1930), *La corona di ferro* (A. Blasetti 1941); *I cavalieri della Tavola Rotonda* (R. Thorpe 1954), *Lancillotto e Ginevra* (R. Bresson 1974), *Mothy Piton e il Sacro Graal* (Terry Jones 1976); *Tristano e Isotta* (Y. Lagrange 1976), *L'Orlando Furioso* (L. Ronconi 1973), *La Gerusalemme Liberata* (C. L. Bragaglia 1957); *Macbeth* (R. Polanski 1972), *La fontana della vergine* (I. Bergman 1959); *Francesco giullare di Dio* (R. Rossellini 1959), *Il Settimo sigillo* (I. Bergman 1959); *Andrei Rublev* (A.

Le maratone cinematografiche che si esaurivano verso le prime luci dell'alba erano forse il carattere distintivo e più caratterizzante dell'Estate Romana - nonché oggi l'unico felice residuo di una festa scialba [n.d.a.] - il cui il primo anno si aprì con la maratona sul cinema epico alla quale assistettero, in modo del tutto inaspettato, tra i 4000 e i 5000 spettatori. Massimo Forleo, uno dei protagonisti di quell'esperienza, ricorda così le serate dell'estate 1978:

Nonostante il tema del Medioevo non apparisse particolarmente popolare, fu un successo inaspettato; 4/5 mila persone gremivano non solo la platea, ma tutti gli spazi possibili, talvolta accampanandosi con coperte e cuscini; una sorta di happening di massa, dove persone di ogni provenienza si mescolavano e convivevano pacificamente. Ricordo con particolare affetto una serata, vista ora non facile, nella quale furono proiettati, in sequenza, "I cavalieri della Tavola Rotonda" di Richard Thorpe, "Lancillotto e Ginevra" di Robert Bresson e "Monty Python e Il Sagro Graal", quasi 6 ore coi cambi pellicola, non si mosse nessuno, se ne andarono che quasi albeggiava...¹²⁰

Con una programmazione in bilico tra mito e filologia, il Medioevo, da ambiente esclusivo solitamente riservato agli addetti ai lavori, si carica di una riflessione contemporanea che «può offrire molti spunti e molte chiavi di lettura».¹²¹ Naturalmente, la polemica sempre in agguato era che, quella pensata da Nicolini e soci, fosse un'iniziativa troppo difficile e sofisticata e che Massenzio fosse un luogo d'*élite*, sfogo delle personali inclinazioni un po' snob, un po' *camp*. Al netto delle polemiche che giungevano in modo *bipartisan*, e che spesso vedevano l'esperienza dell'Estate Romana come nulla più che espressione di una millenaria politica di *panem et circenses*, questa si configurava nella mente dei propri ideatori come estremamente antiaccademica e anti-élite: a Massenzio c'erano i pilastri del cinema hollywoodiano di Thorpe, le esperienze mistiche ed esistenzialiste di Bergman e Bresson, il cinema di regime di Ejsenstein, il neorealismo di Rossellini, le *gags* dei Monthy

A. Tarkovskij 1966), *Blanche* (V. Borowczyk 1971); *Brancaleone alla Crociate* (M. Monicelli 1970), *3 nel mille* (F. Indovina 1970).

¹²⁰ PIAZZA 2015.

¹²¹ Dalla conferenza stampa di Nicolini, citata su l'Unità, 1 settembre 1978.

Python e l'epopea comica e declassante delle crociate di Monicelli. Ancora con le parole di Forleo, il fine era

quello di rompere queste barriere, coinvolgere le periferie con eventi che non fossero escludenti; nella serata di cui ho parlato, ad esempio, inserimmo il film difficile in mezzo a due più facili; così 5.000 persone videro Bresson, la maggior parte, credo, per la prima volta. Ricercavamo un equilibrio, non facile, tra la qualità della proposta e la necessità, la voglia direi, di contaminare generi e pubblici, di non escludere nessuno.¹²²

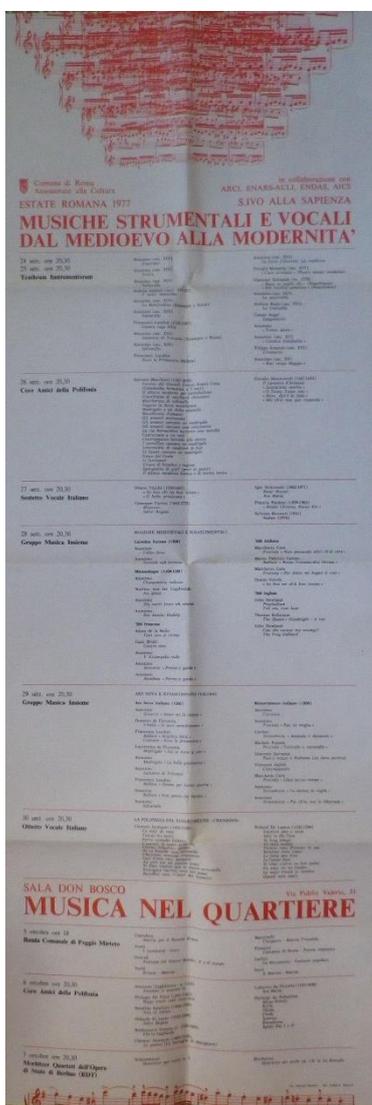


Figura 17. Manifesto dei concerti di Musica Antica dell'Estate Romana, anno 1977.

¹²² PIAZZA 2015.

Capitolo 5. Medioevo, folk, tradizione orale

La volontà di procedere a una riflessione sulla cultura e alla proposta di una sua fruizione che scardinasse le categorie di ‘alto’ e ‘basso’, ‘colto’ e ‘popolare’, per quanto provenisse da un’idea democratica che sarebbe dovuta appartenere alla cultura di sinistra, era prerogativa di alcune poche e meno dogmatiche figure intellettuali. Tra questi, Luciano Berio, omnivoro compositore che aveva orecchie tanto per l’opera italiana, quanto per la *popular music*, tanto per il teatro musicale, quanto per la musica di tradizione orale. Il ciclo di dodici puntate da lui curate con il titolo *C’è musica & musica* andato in onda sul Terzo Programma televisivo nel 1972 altro non è che esemplificazione in una vera e propria opera d’arte di una riflessione che gioca a stabilire connessioni e fornire diversi piani di comprensione del fenomeno musicale.¹²³

5.1 La negazione dell’alterità. Folk e Medioevo in chiave pop.

Nella corso della sesta puntata *Non tanto per cantare* dedicata al canto popolare e andata in onda il 28 marzo 1972, la telecamera inquadra quattro giovani cantanti seduti in cerchio, all’interno del Folkstudio di Roma.

Il Folkstudio era nato nel 1960 con sede in Via Garibaldi, a Trastevere, come naturale evoluzione in circolo culturale dello studio privato del pittore afroamericano Harold Bradley, attore e cantante improvvisato, interprete di blues, jazz e gospel, ma soprattutto conduttore delle serate che di lì a qualche anno ne fecero uno dei locali di punta della scena *underground* della capitale. Celebre per la nascita della ‘generazione romana’ dei cantautori scoperti e incoraggiati da Giancarlo Cesaroni – il patron che ne prese le redini nel 1967 al ritorno di Bradley in America – il locale spaziava tra generi diversi non ‘allineati’ con la programmazione musicale commerciale, non molto differentemente da quanto faceva il Beat 72 poco più a nord, sulla stessa riva del Tevere. Prima nei locali in via Garibaldi, poi in via Sacchi, si succedevano serate di cabaret, concerti di jazz, interpreti della canzone politica, di musica popolare, di musica etnica.¹²⁴

¹²³ Com’è noto, le puntate sono state riedite nel 2013 da Feltrinelli.

¹²⁴ Sulla storia del Folkstudio, SALVATORI 1981. Presso l’Istituto Centrale dei Beni Sonori e Audiovisivi (ICBSA) è conservato il fondo Folkstudio, donato all’Associazione nel 1988, anno del suo definitivo scioglimento il cui patrimonio è in corso di digitalizzazione.

I quattro inquadrati dalla telecamera di *C'è musica e musica* sono seduti in cerchio e cantano, ma non intonano né un brano di tradizione orale, né un canto sociale o politico: cantano *Giù per la mala via*, lauda spirituale cinquecentesca.¹²⁵ Anche se i crediti della puntata non ne riportano i nomi, si tratta del gruppo I Cantastorie di Silvano Spadaccino, attore, cabarettista, allievo di Carmelo Bene e Paolo Poli, nonché chitarrista e cantante. All'epoca della ripresa al Folkstudio, nel 1971, I Cantastorie erano composti da Marisa Bilotti, Anna Casalino, Gianni Dedola, Graziella di Prospero, Laura Fo e dallo stesso Spadaccino; dall'anno precedente il gruppo aveva intrapreso per RCA una collana dedicata ai canti popolari, probabilmente una trovata della casa discografica per fronteggiare la copiosa e fortunata produzione delle etichette I Dischi del Sole e Albatros, impegnati nella promozione del folk revival e nella diffusione dei prodotti della ricerca etnomusicologica. RCA aveva così pubblicato *I canti del lavoro*, *I canti politici*, *I canti dell'amore*, *I canti della festa*, e nel 1971 usciva *Canti popolari italiani. Le origini - Il Medioevo*.¹²⁶

Questi i brani proposti, qui riportati come indicato sul disco:

Lato A:

O Roma nobilis (popolare veneta)

Chi vol lo monno (Lauda di autore anonimo del 1300)

Io ne son (Canto popolare toscano di Anonimo del 1400)

Altissimu Onnipotente (Parole Di Francesco D'Assisi Musica Di Anonimo Del 1200)

Miserere (Giordano Bruno)

Giù per la mala via (Girolamo Savonarola)

For dela bela Gaiba (Anonima emiliana del 1200)

Lato B:

Magdalena (dal ducentenario Laudario Cortonese)

Deh Piangi anima mia (Lauda polifonica di anonimo popolare del 1500)

Jamo a la cazza (zibaldone laziale del 1485 autore ignoto)

¹²⁵ La lauda, attribuita a Giovanni Animuccia (1520-1571), è presente nella raccolta *Il primo libro delle laude spirituali a tre voci*. Stampata ad istanza delli Reverendi Padri delle Congregazione dell'Oratorio stampata a Roma da Gardano nel 1583.

¹²⁶ *Canti popolari italiani. Le origini - Il Medioevo*, I Cantastorie di Silvano Spadaccino, RCA, 1971, KIS 247.

Vitti na Tigrà (Poesia di Anonimo – Scuola di Federico II musica del 1600-1700)

Dove s'è sta (popolare veneta di anonimo trascritta nel 1626)

Il Re dell'Acqua (Da una leggenda di anonimo del 1300 di importazione trobadorica)

Parte della serie RCA viene recensita sulle pagine di «Discoteca Alta Fedeltà»¹²⁷ ed è oggetto di critica spietata da parte di Marcello Conati; pur riconoscendo la bravura dei cantanti e la piacevolezza di alcune interpretazioni, ciò che è considerato inaccettabile è la mancanza di qualsiasi illustrazione dei criteri esecutivi adottati. Il disco sul Medioevo, che presenta un repertorio quanto mai vario e 'medioevale' in senso lato, non si allontana da questo approccio sommario, omettendo sistematicamente di citare le fonti. Si esibiscono autorità evocative, ma del tutto fittizie (il *Miserere* attribuito a Giordano Bruno) e casi di totale invenzione musicale e testuale, come per il brano *Il Re dell'acqua*, canzone interamente composta da Spadaccino e che finirà qualche anno più tardi in uno spettacolo di Carmelo Bene, salvo essere qui spacciata per «una leggenda di anonimo di importazione trobadorica». Il musicologo Marcello Conati così denuncia:

Al riguardo l'album è muto affatto affatto! Non ci spiega niente, non ci illustra niente, non chiarisce niente. Non ci dice ad esempio quale criterio di trascrizione ritmica è stato adottato per *O Roma nobilis*. Non ci spiega perché una lauda dal codice cortonese (Magdalena) sia stata eseguita in stile polivocale pur essendo noto che le laude contenute in quel codice sono in stile monodico. Non ci spiega da dove è saltata fuori la musica del Cantico delle Creature posto che il testo di questo cantico ci è pervenuto senza la musica originale o comunque una musica coeva (e sarebbe una notizia sensazionale averla reperita!¹²⁸

Non si comprende inoltre perché cambiare melodia a una lauda, *Chi vol lo monno de-sprezzare*, dotata di linea musicale. *Vitti na tigrà* è invece fittiziamente attribuita a un anonimo della scuola di Federico II, ma si trova pubblicata col titolo di *Scillitana* nella raccolta di poesia popolare ottocentesca *Agrumi* di Agust Kopisch e messa in musica da Johannes

¹²⁷ CONATI 1972.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 78.

Brahms nel lieder *Die Spröde* op. 58 n. 3.¹²⁹ *Dove si sta* altro non è che la famigerata ballata *Il Testamento dell'impiccato*, precedentemente incisa dal Gruppo dell'Almanacco Popolare nel disco *Servi Baroni uomini*¹³⁰ e presente nella seconda edizione dello spettacolo di Dario Fo *Ci ragiono e canto* del 1969, allora cantata da Caterina Bueno. Anche l'accompagnamento strumentale evita qualsiasi ricerca informata, limitandosi alla chitarra che conferisce un *sound* da canzonetta *pop*.

Il disco sul Medioevo faceva parte di un più ampio progetto che, cavalcando il successo del folk revival, cercava un'alternativa alla crisi della 'canzonetta', vanificando la serietà del lavoro di ricerca che era alla base di gruppi di lavoro come Nuovo Canzoniere Italiano o Gruppo dell'Almanacco Popolare: «il più forte è sempre lui, el sciur padrun da li beli braghi bianchi, anche se con una chitarra in mano e in veste di produttore discografico»,¹³¹ concludeva Conati sulle colonne di «Discoteca». Silvano Spadaccino era del resto una delle proposte che ruotava intorno al panorama del folk italiano più lontane dal mondo musicale popolare subalterno come lo concepivano le intenzioni del folk revival impegnato; elaborava invece un mezzo comunicativo molto personale, non esente da caratteri cabarettistici e commerciali.

Il folk revival italiano era nato negli ultimi anni Cinquanta dall'esperienza di Cantacronache; in opposizione al genere della canzonetta leggera, il gruppo torinese di musicisti, poeti e intellettuali aveva fatto del proprio programma la produzione di nuove canzoni letterariamente valide e di qualità - collaboravano infatti scrittori del calibro di Italo Calvino e Franco Fortini - che servissero a un consumo di classe. A questa nuova produzione si sommavano poi la riesumazione del canto sociale e politico, e l'utilizzo di melodie d'uso tradizionale per nuovi testi di lotta. Sciolta l'esperienza di Cantacronache, l'eredità viene raccolta Nuovo Canzoniere Italiano, collettivo di lavoro che si aggrega intorno all'omonima rivista in ambito milanese, legata alle Edizioni Avanti!. Animatori principali sono Gianni Bosio e Roberto Leydi le cui campagne di registrazione sul canto sociale danno un impulso

¹²⁹ La poesia è presente nella raccolta ottocentesca di *Canti popolari meridionali* (CASETTI-IMBRIANI 1972, p. 225) in cui si nomina la presenza nella raccolta di KOPISCH 1838 con il numero 92. Dallo stesso Kopisch, che riporta anche una traduzione in tedesco, Brahms trasse il testo trasformandolo nel Lied *Die Spröde*. La raccolta tedesca venne tra l'altro ristampata anastaticamente nel 1966 dalle Edizioni Del Gallo legate al quotidiano «Avanti!» nella collana *Strumenti di lavoro* con un'introduzione di Alberto Maria Cirese (CIRESE 1966) e probabilmente da qui l'ha cavata Spadaccino.

¹³⁰ *Servi baroni e uomini*, Sandra Mantovani e Bruno Pianta, Albatros, 1970 VPA 8090.

¹³¹ CONATI 1972, p. 80.

notevole alla ricerca sul campo. Se ne trae materiale per la costruzione di un archivio sonoro del mondo popolare, ma anche per possibili ‘modelli di riproposta’ per la nuova canzone urbana.¹³² Nel 1964 Nuovo Canzoniere Italiano contava una ventina tra ricercatori ed esecutori e godeva dell’appoggio esterno di esponenti della cultura quali Umberto Eco, Franco Fortini, Mario Lodi, il regista Filippo Crivelli, Milly e Luciano Berio, per citarne alcuni. L’attività discografica e di produzione di spettacoli – *Pietà l’è morta*, *Bella Ciao* (entrambi 1964) – mirava a una «razionalizzazione» del canto sociale con l’intento di rafforzare la coscienza di classe dei militanti di base e puntava alla valorizzazione di culture ‘altre’ rispetto a quella della classe dominante.

Tuttavia, il largo successo di pubblico, già dalla seconda metà degli anni Sessanta, cominciava a profilare il rischio di una deriva *popular* del folk che di lì a poco avrebbe trovato le prime evidenze nella collana dell’etichetta Fonit Cetra di proprietà della RAI, nella trasmissione del 1972 *Tutto è pop* in cui venivano affiancati Rosa Balistreri, Maria Monti, l’Orchestra Casadei e Adriano Pappalardo e che sarebbe poi sfociata platealmente nel dibattutissimo caso di *Canzonissima ‘74*.¹³³

A prescindere dal valore del disco di Spadaccino, è significativo che la commercializzazione del folk passi in questo caso attraverso una non ben delineata ed identificata musica antica: un Medioevo fatto di totale reinvenzione, letteratura popolare seicentesca, qualche appiglio testuale al duecento toscano, che, evidentemente, secondo le intenzioni della RCA, doveva essere seducente e appetibile. La commistione tra folk e musica antica in chiave *pop* di Silvano Spadaccino è dunque una delle possibili proposte commerciali che hanno come comune denominatore il totale e sfacciato disinteresse per la restituzione di un repertorio proposto in maniera storicamente e stilisticamente informata.

L’operazione di RCA anticipava una tendenza che avrebbe avuto discreto seguito nel decennio, quella di una sorta di ‘medievalizzazione’ della produzione musicale tra la metà degli anni Settanta e i successivi anni Ottanta che investiva il mondo del folk tanto quanto quello della canzone d’autore.

¹³² Per una storia delle origini del movimento di folk revival internazionale, LEYDI 1972, in particolare pp. 51-60 e pp. 231-271 per l’esperienza italiana. Un’altra ricca e imprescindibile riflessione sull’esperienza italiana e in particolare del Nuovo Canzoniere Italiano è BERMANI 1997.

¹³³ La deriva *popular* del folk revival è oggetto di lungo dibattito tra i suoi protagonisti; un intervento ragionato su quel momento è in TOMATIS 2016a e TOMATIS 2016b che trascrive e contestualizza i documenti.

5.2 Medioevo e musica celtica

Nel 1980, sul numero 13 della rivista ARCI «Laboratorio Musica», Roberto Leydi avrebbe compiuto una retrospettiva sui mutamenti del movimento di folk revival degli ultimi dieci anni. Il crescente riscontro di pubblico che la musica popolare aveva conosciuto per tutti gli anni Settanta sostanzialmente confermava l'attività che era scaturita dalle esperienze degli anni di Cantacronache e Nuovo Canzoniere Italiano; dall'altra parte, tuttavia, si affermavano nuovi fenomeni di commercializzazione del movimento, alcuni dei quali definiti 'allarmanti'.

Tramontato il successo della canzone sociale e politica, il folk revival in gran parte confluiva «nell'indefinito territorio del jazz-pop-rock», o si muoveva verso un folklore d'importazione francese e irlandese, secondo Leydi, «più o meno italianizzato, culturalmente o fragile o inesistente, (pensiamo alla cretineria del "celtismo"), politicamente non motivato». ¹³⁴ La mancanza di strumenti da parte del pubblico nel discernerne la validità accomunava il pericolo del folk alla sorte della musica antica,

a proposito della quale è facile cogliere un livello elevato, oggi, di avventuroso diletantismo. Tra l'insopportabile branduardismo e la ricerca seria s'esprime attualmente, da noi, un arco di attività e presenze non sempre delimitato da segnali distintivi evidenti a tutti che coinvolge, in una sorta di ambiguo neomedievalismo, o neorinascimentismo, un fatto musicale di proporzioni consistenti. ¹³⁵

La produzione cantautorale di Angelo Branduardi, tanto amato dal pubblico quanto in viso alla critica, era infatti uno dei casi di 'medievalizzazione' più evidenti, con l'imprestito di melodie antiche, l'autorappresentazione di menestrello e cantastorie dal sapore spazio-temporale indefinito e misticheggiante.

Che le capacità di discernimento fossero scarse lo dimostra bene la pagina degli Spettacoli de «l'Unità» del 28 dicembre 1980 dedicata al *boom* della musica antica. Le tre fotografie in apertura all'articolo mostrano un non ben identificato gruppo musicale in costumi medievali (o così, almeno, enuncia la didascalia), due interpreti del gruppo folk irlandese Chieftains e Angelo Branduardi.

¹³⁴ LEYDI 1980, p. 14.

¹³⁵ *Idib.*, p. 15.

la chitarra ho cominciato a riprendere delle canzoni di Georges Brassens, Moustaki, Brel, etc... le canzoni dell'epoca mi piacevano molto fino al giorno in cui ho scoperto Bob Dylan, Joan Baez, Judy Collins, Donovan, Joni Mitchell che ammiro sempre molto e di cui ho ripreso la maggior parte delle canzoni.

Quando si propone al Folkstudio con il suo bagaglio di folk anglo-americano, tuttavia, Giancarlo Cesaroni le richiede espressamente di tornare la settimana seguente con un repertorio di canzoni tradizionali francesi accompagnate da altri strumenti che non fossero esclusivamente la chitarra. Vanni Draghetti e Stefano Lunardi accompagnano la folksinger con basso, violino, chitarra e banjo. *La chanson de Provence* (poi riedito nel 1995 dalla rivista «Accadimenti»), in realtà, di provenzale ha molto poco e deve molto invece alla tradizione della canzone francese del decennio precedente che aveva ripreso repertorio del Rinascimento francese. Il disco si apre con *La complainte de l'amitié - Canzone di Rutebeuf troubadur* [sic] *del XIII secolo*, in realtà *Pauvre Rutebeuf*, la celebre canzone che Léo Ferré nel 1955 compose con un collage da *La complainte Rutebeuf* e *La Griesche d'Hiver* e poi resa famosa dall'interpretazione del 1965 di Joan Baez. E poi continua con *L'amour de moy - Canzone d'amore di anonimo del XIV secolo* incisa da Jacques Douais nel 1973 e ancor prima, da Guy Béart in *Vive la rose. Les très vieilles chansons de France*. Il sapore medioevale è lo stesso che ispira aveva ispirato il medievalismo di Fabrizio De André, proveniente dal mondo della canzone di Georges Brassens e di Jacques Douai, non a caso definito «troubadour des temps modernes».

Da ottimo fiutatore di mode musicali Cesaroni ci vede lungo, intuendo che una possibile via d'uscita alla deriva commerciale del folk revival sia quella di sfruttare il repertorio della canzone francese conosciuto sino ad allora in veste di canzone d'autore, vestendolo della tradizione musicale cosiddetta 'celtica' e dando vita a una nuova ibrida espressione che identificava il repertorio antico con il folklore. In questo senso vanno l'inserimento di brani come il tradizionale canto bretone *Cad e sin don te sin* e l'utilizzo dei strumenti come autoharp e dulcimer.

Com'è noto, il folk italiano si assuefà in breve al trend celtico, sposandolo in un'ottica puramente estetica. Nel 1979, al Teatro Tenda di Roma, calcano il palco i romanissimi Roisin Dubh, formazione italiana di musica popolare gaelica. Come recensisce «Stereo-play», «il concerto, che è poi proseguito per altre cinque serate al Folkstudio, ha visto una

ricchissima partecipazione di pubblico ed ha confermato il crescente interesse verso la musica di tradizione celtica e bretone». ¹³⁶ A giudicare da una piccata lettera di uno dei musicisti, Marcello Bono, «Stereoplay» non aveva mancato di criticare il lavoro dei Roisin Dubh per l'inconsuetudine di un gruppo italiano di suonare musica non appartenente alla tradizione italiana e per l'apparente inconsistenza della scelta, fatta di ricalco e non di ricerca, né di portata politica.

Per legittimare l'operazione, Cesaroni poneva al disco il sottotitolo *Antiche ballate occitane e bretoni dal XIII al XVI secolo* ponendo attenzione alla potenziale portata politica del repertorio che si chiarificherà nei successivi dischi della Chalot, di pari passo con un definitivo allontanamento dai modi esecutivi della *chanson* francese, sempre più orientati verso sonorità rarefatte, voci eteree, flautate, 'scorporate' e dotate di riverbero.

Gli altri due album che sono seguito sono il riflesso di tutta questa epoca folk in cui regnava un'atmosfera musicale molto legata da parte mia a un'ispirazione anglosassone e celtica che mi corrispondeva completamente. Numerose raccolte di tutto questo repertorio sono state pubblicate in seguito alla raccolta di fondi come quella di Joseph Canteloube, realizzate molto spesso prima della guerra, poi molte di questa canzoni si sono perdute. ¹³⁷

Mi sono interessata a tutto questo patrimonio che testimonia attraverso tanti secoli la vita della gente del popolo e della corte. Me ne sono riappropriata poiché era già mio, creando delle atmosfere musicali su dei testi crudeli e su melodie spesso lancinanti e ripetitive nel modo musicale modale, tipico del Medioevo, che trovavo affascinanti.

Il retro di copertina di *J'ai vu le loup. Ritmi e canti tradizionali bretoni e occitanici*, tra le ragioni del disco, riporta che «esiste la volontà culturale e di impegno civile di dare voce alle culture che la classe dominante francese ha sempre tenuto emarginate e che oggi come

¹³⁶ TEATRO TENDA 1979.

¹³⁷ La raccolta di Canteloube è *Chants d'Auvergne*, redatta tra il 1923 e il 1930 per voce di soprano e accompagnamento di pianoforte.

ieri rivendicano una loro autonomia e il diritto storico all'autodeterminazione». ¹³⁸ Alan Stivell era uno dei musicisti del folk bretone che per primo aveva richiamato l'attenzione sulla musica ceti subalterni e sull'identità della Bretagna nei confronti dello Stato di Parigi.

Véronique Chalot si esibisce al VI Festival del Proletariato giovanile del Parco Lambro insieme ai Lyonesse, un altro gruppo di *medieval folk* che riscuoteva in Italia un discreto successo. All'ultimo festival organizzato dal giornale di controcultura di Re Nudo – quel festival che si rivelerà la fine dell'utopia sessantottina, sfociato in atti di violenza gratuita che davano sfogo a un malcontento generale – il folk neomedioevale cui si aggiungeva il repertorio di Branduardi, condivideva il palco con il progressive rock e la psichedelia degli Area, Agorà e Claudio Rocchi, il jazz di Don Cherry e il folk-jazz del Canzoniere del Lazio, la canzone politica di Pino Masi: tutti generi musicali strettamente legati alla protesta del movimento del '77. Nelle intenzioni di Stivell e nel suo impegno, molto più orientato verso l'estero che in Francia, c'è la volontà di diffusione nel senso della creazione di un repertorio popolare, subalterno, su scala europea. Non è questa la sede per approfondire l'invenzione celtica da parte del folklore italiano; quello che qui importa è che il suo avvento in Italia ha portato un'operazione di 'medievalizzazione' del folk revival, il quale viene così spogliato delle premesse identitarie che possano farne veicolo di protesta.

5.3 Medioevo e folk revival.

Alla fine degli anni Sessanta il movimento inglese di Early Music aveva stretto sodalizio con alcune personalità del folk revival britannico: nel 1968 David Munrow aveva inciso due dischi col trio vocale The Young Tradition, l'album *Spinning Wheel* con The Roundtable e, insieme a tutto Early Music Consort of London, *Anthems in Eden* con Shirley e Dolly Collins, esponenti del folk britannico tra i due decenni. Le note di copertina di quest'ultimo album chiarificano le motivazioni della collaborazione del folk revival con il gruppo di strumenti antichi:

La caratteristica essenziale di questi strumenti allegri e gentili è che sono avvertiti come del tutto adatti per queste canzoni. Le viole e i cromorni, i cornetti e le ribeche non hanno trovato posto nei salotti più che i canti tradizionali. Come questi ultimi, gli strumenti antichi hanno mantenuto la loro innocenza. ¹³⁹

¹³⁸ Dal disco Véronique Chalot, *J'ai vu le loup*, Materiali Sonori, 1981 Maso003.

¹³⁹ Dal retro del disco *Anthems of Eden*, Shirley & Dolly Collins, Harvest (Emi), 1969 SHVL 754.

Più, dunque, che per ragioni musicologiche che possano giustificarne la sovrapposizione, la comunione tra i due mondi avviene nel segno dell'opposizione all'*establishment* e nell'essere entrambi esperienze avvertite come emarginate dal mondo borghese.

In Italia, la coincidenza delle due esperienze avviene per lo più per parte di un ristretto gruppo del mondo del folk che si appropria di certo repertorio antico. È celebre il caso della Nuova Compagnia di Canto Popolare di Roberto De Simone e Carlo d'Angiò che inserisce nel repertorio del folklore napoletano di tradizione orale villanelle cinquecentesche eseguite polivocalmente come esempio di espressione tipicamente partenopea alternativa alla canzone napoletana ottocentesca, canzone che aveva soppiantato il più autentico repertorio popolare e popolare preesistente, villanelle o tammurriate che fossero.¹⁴⁰ Il repertorio cinquecentesco compare nel doppio disco *Nuova Compagnia di Canto Popolare* del 1972, poi ristampato nel 1976 da Ricordi in due dischi separati, *Cicerenella* e *La serpe a Carolina*.

Una volta staccatosi dal gruppo di De Simone a causa di quella che considerava una deriva troppo composta e 'accademica' dell'ensemble, culminata con lo spettacolo *La Gatta Cenerentola* del 1976, Eugenio Bennato supervisionerà come ricercatore e direttore artistico il disco di Teresa De Sio, *Villanelle popolaresche del '500*. Qui le villanelle suonano in modo radicalmente diverse rispetto alle esecuzioni della NCCP, perché intonate quasi esclusivamente dalla sola voce lacerata di Teresa De Sio e accompagnate da chitarra battente e tamburo a cerchio, richiamando in maniera molto più diretta i ritmi e il *sound* della tammuriata tradizionale.¹⁴¹

Oltre al repertorio cinquecentesco, nel disco del 1972 è presente anche *De la crudel morte de Cristo*, una tra le più eseguite laude del codice cortonese che, tuttavia, nulla ha a che fare con il folklore napoletano. Qui l'intonazione è sorretta da un bordone strumentale a mo' di corda di recita, il recitativo delle strofe è incisivo e rimanda direttamente all'espressione di una devozione arcaica. Il suono della raganella in apertura, i colpi in terra del bastone che intercalano i versi e la voce non educata dei cantori, delineano un'ingombranza

¹⁴⁰ Villanelle cinquecentesche compaiono nel doppio disco *Nuova Compagnia di Canto Popolare* del 1972, poi ristampato nel 1976 da Ricordi 1972 (Orl 8101) in due dischi separati, *Cicerenella* e *La serpe a Carolina*. Per le dichiarazioni del *leader* di Nuova Compagnia di Canto Popolare, Roberto De Simone, circa l'uso di musica antica e tradizione scritta, v. DE SIMONE 2016, pp.

¹⁴¹ *Villanelle popolaresche del '500*, Teresa De Sio, 1978, Philips 6323 069.

terrena e corporea come parte imprescindibile del momento devozionale che si amplifica per mezzo di una dimensione collettiva nel canto corale della ripresa. Laude, villanelle e brani di tradizione orale vengono montati in uno spettacolo che va al Festival di Spoleto con sei repliche nel luglio 1972 e che incontra ottimi riscontri della critica per quel «suono duro e violento, ardente di vita popolare, straripante di estasi furibonda».¹⁴²

Per quanto Nuova Compagnia di Canto Popolare fosse apprezzata dal pubblico che ballava sulle tammurriate alle feste dell'Unità e per quanto la critica ne riconoscesse l'innegabile valore esecutivo, il comune sentire da parte degli interpreti del folk revival più impegnato era che il lavoro di De Simone non fosse politicamente significativo nel senso di fornire un'alternativa antagonista al sistema.

Nel 1975 la folksinger Sandra Mantovani - moglie di Roberto Leydi e a lungo interna al Nuovo Canzoniere Italiano prima di formare con Bruno Pianta il Gruppo dell'Almanacco Popolare - si confronta con Cesare Bermanni proprio sulle esecuzioni della NCCP, asserendo che il vero scopo del folk revival non debba essere la sostituzione al mondo popolare o la sua superficiale rappresentazione, quanto il disvelamento dei suoi meccanismi, mantenendo intatta l'identità dell'interprete.

Questa riflessione maturava in Sandra Mantovani dal contesto del Nuovo Canzoniere Italiano e, in seconda istanza, dall'esperienza di collaborazione tra Gruppo dell'Almanacco Popolare e il London Critics Group. Il collettivo inglese guidato dai ricercatori e folksinger Ewan Mac Coll e Peggy Seeger lavorava per una riproposta in senso politico e sociale dei canti ottocenteschi operai e dei marinai con particolare attenzione allo stile esecutivo, finalizzata alla creazione di un nuovo repertorio e nuovi strumenti di comunicazione. Tra questi, vi era l'elaborazione per il mezzo radiofonico di *Radio Ballades*, sorta di audio-documentari che integravano canto tradizionale, effetti sonori, interventi strumentali e voci registrate durante le campagne etnografiche.

Da tale concezione del folk revival e con un'attenzione particolare alla riproposta di uno stile d'esecuzione fedele - non nel senso di sterilmente 'autentico' ma con la convinzione che questo sia il mezzo principale tramite il quale indagare i meccanismi del mondo popolare - deriva un'interessante esperienza di comunione tra musica antica e folk revival. Sebbene sia rimasto un caso unico ed isolato - tra l'altro ignorato dalla letteratura etnomusicologica e dagli studi che si sono occupati di folk revival italiano - quello proposto da Roberto

¹⁴² VALENTE 1972.

Leydi con alcuni di interpreti di Gruppo dell'Almanacco Popolare è stato certamente significativo per i presupposti teorici che voleva veicolare.

5.3.1 Roberto Leydi e la Nuova Compagnia dei Rozzi.

Il 4 marzo 1966 presso il Teatro del Popolo della Società Umanitaria di Milano, Roberto Leydi presenta in *L'altra Italia. Seconda rassegna dedicata alla rappresentazione popolare*, un concerto dedicato alla ballata popolare. *L'Altra Italia* era una rassegna che nella prima edizione del 1964 si era svolta in otto serate presso la Casa della Cultura di Milano e che aveva avuto un ruolo importante nella coesione di Nuovo Canzoniere Popolare e nell'attirare nuovi ricercatori e musicisti, tra questi Giovanna Marini.

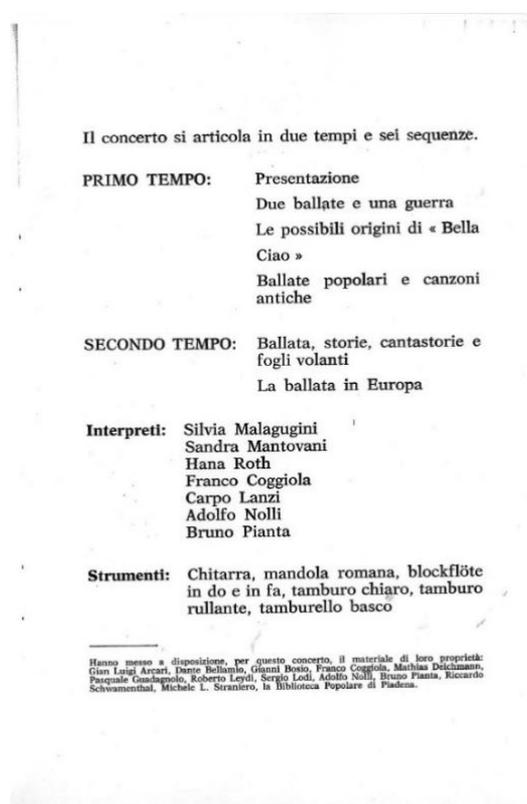
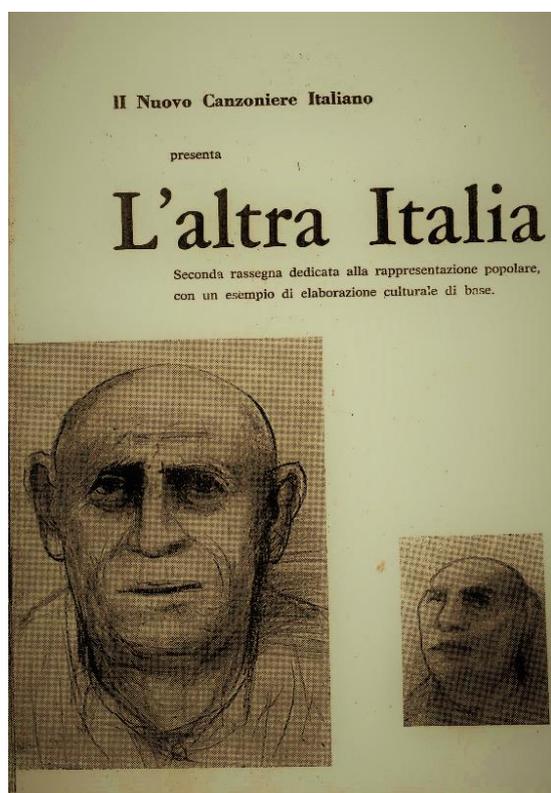


Figura 18 Programma della Seconda Rassegna *Italia*

Sul programma del concerto non vengono specificati i singoli brani presentati, ma, grazie a una testimonianza di Bruno Pianta, è possibile risalire al fatto che quelle «canzoni antiche» di cui si legge altro non sono che due brani monodici medievali, l'estampida provenzale

Kalenda maya e un estretto da *Le Jeu de Robin et de Marion* del troviero Adam de la Halle, intonati esclusivamente dalle voci.¹⁴³

Il concerto calcava il palco del Teatro del Popolo in un momento travagliato per il folk revival italiano: nell'autunno successivo si sarebbe consumata la definitiva rottura tra Roberto Leydi e Gianni Bosio, i due principali animatori del Nuovo Canzoniere Italiano, in seguito all'allestimento da parte del gruppo dello spettacolo *Ci ragiono e canto* di Dario Fo.¹⁴⁴ In realtà, già dai verbali delle riunioni del Nuovo Canzoniere relativi al concerto di ballate popolari emergono diversità di opinione su diversi fronti.

Nonostante le dichiarazioni d'intenti di NCI di utilizzare ai fini di riproposta anche altro patrimonio del folklore raccolto sui nastri durante l'intensa attività etnografica e diverso dal repertorio più impegnato, l'interesse del folk revival continua a concentrarsi primariamente sul canto politico e sociale come reale e diretto veicolo di conflitto.

In questo senso, la proposta di Leydi sulla ballata popolare, genere nuovo agli spettacoli del Nuovo Canzoniere Italiano, suscita non poche perplessità. Dalla riflessione della memoria storica del Nuovo Canzoniere Italiano, Cesare Bermani, risulta che quel concerto viene percepito dagli altri componenti come «un esperimento pericoloso, accademico, l'avvisaglia di un genere da camera e il decollo di un'operazione di mondanizzazione facilmente integrabile nel sistema».¹⁴⁵ In particolare, lo spettacolo incontra resistenza da parte di Gianni Bosio, come riportato nel verbale della riunione del 12 novembre: «Può uno spettacolo sulla ballata popolare funzionare come momento di contestazione all'interno del mondo borghese?»¹⁴⁶

Uscito dal Nuovo Canzoniere Italiano, Roberto Leydi approfondisce il discorso sulla canzone narrativa¹⁴⁷ e, il 13 marzo 1967 al Piccolo Teatro di Milano, all'interno della rassegna *Incontri col mondo popolare*, l'esperimento del Teatro del Popolo viene ampliato e presentato sotto una nuova veste. Da ottimo sfruttatore dei mezzi di comunicazione qual è Leydi, il nuovo spettacolo viene trasmesso in quattro puntate in onda tra giugno e luglio sul

¹⁴³ Intervista in IL CANTASTORIE 1967.

¹⁴⁴ Leydi non approvava infatti il teatro di Dario Fo relativo al mondo popolare, considerandolo trivialmente populista.

¹⁴⁵ Bermani 1997, p. 24.

¹⁴⁶ I verbali delle riunioni di Nuovo Canzoniere Italiano relativi all'autunno-inverno 1965 vennero stampati sull'omonima rivista del gruppo di lavoro, v. NCI 1966.

¹⁴⁷ I primi risultati dell'indagine sulla ballata popolare italiana vengono pubblicati sulla rivista «Marcatré», LEYDI 1966.

Terzo Programma per il ciclo *Tempi e luoghi della ballata popolare*,¹⁴⁸ e il 15 settembre successivo approda alla Trentesima edizione della Biennale di Venezia.¹⁴⁹

Il nuovo spettacolo in forma di concerto è costituito di quattro sezioni; la prima è dedicata a musica del Medioevo e del Rinascimento con un repertorio di carattere che viene definito ‘popolare’; la seconda alla canzone narrativa come mezzo di informazione e commento ai grandi avvenimenti della storia, la terza ripercorre le possibili fonti della celebre canzone *Bella Ciao*, l’ultima è un’esemplificazione delle forme e delle modalità esecutive di ballate provenienti dall’intera Europa.

A differenza del concerto al Teatro del Popolo, negli spettacoli del 1967 compare anche un complesso strumentale, si tratta del Complesso veneziano di strumenti antichi, fondato da Pietro Verardo, il quale l’anno successivo avrebbe aperto una sezione di musica antica presso il Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia, la prima esperienza, tra i conservatori italiani.

Gli interpreti vocali erano alcuni dell’esperienza precedente, ora organizzatisi nel ‘gruppo di ricerca e di lavoro’ Nuova Compagnia dei Rozzi: Sandra Mantovani, Bruno Pianta e Hana Roth, cui si aggiungevano Marcella Mariotti, Enrico Sassoon, alla prima esperienza.

¹⁴⁸ Il concerto, organizzato in quattro sezioni, ben si prestava alla suddivisione in puntate radiofoniche, ognuna delle quali beneficiava di un testo illustrativo steso da Leydi. Terzo Programma, nei giorni di mercoledì 14-21-28 giugno e 5 luglio, ore 20.30.

¹⁴⁹ La trentesima stagione veneziana avrebbe, in realtà, dovuto accogliere un progetto molto più ampio proposto da Roberto Leydi e dal regista Virginio Puecher dal titolo *Contaminazioni*, poi mai realizzato per mancanza di fondi. Lo spettacolo, che era stato sommariamente annunciato alla stampa e di cui si trovano notizie in ASAC, sarebbe dovuto constare di undici numeri e presentarsi come un *excursus* sul cabaret del Novecento, da quello francese di Yvette Guilbert, a estratti del *Pierrot Lunaire*, a *L’Histoire du Soldat*, al jazz anni Venti, sino ai Beatles (il cui *cachet* risultò decisamente troppo costoso per le finanze del Festival). L’aspetto per così dire, *popular*, fu comunque mantenuto, grazie a un eclettico recital di Cathy Berberian con la prima esecuzione italiana di *Stripody*, allo spettacolo di teatro indiano della compagnia Kathakali e alle *Danze negre* dell’Alvin Ailey American Dance Theatre che affiancavano i consueti concerti organizzati con la Società Italiana di Musica Contemporanea.

Materiali relativi al concerto di Milano: registrazioni (tagliate) presso il Fondo Leydi di Bellinzona, note di sala ciclostilate e programma. Radio: registrazioni digitalizzate presso l’Archivio della RAI; Venezia: presso ASAC.

PROGRAMMA

Primo tempo

MUSICHE DI CARATTERE POPOLARE DEL MEDIOEVO E DEL RINASCIMENTO

1. ANONIMO - Frottole, da « HARMONICE »
Musices. Odhecaton. Venetiis anno 1501.

2. FRANCESCO D'ANA - « Quattro
Frottole », a quattro voci, da
« FROTTOLE LIBRO SECONDO ».
Impressum Venetiis per Octavianus
Petrutius Forosempronensis. Die 8
Ianuari Salutis anno 1504.
Con flauti dolci soprano e contralto,
bombarda soprano, cromorno contralto,
sorduno basso, salterio, tamburello,
triangolo.

3. GIOVAN TOMMASO DI MAJO -
CANZON VILLANESCHE ALLA
NAPOLITANA - LIBRO PRIMO... Venetia,
A. Gardano, 1550
« Tutte le vecchie son maleciose »
Con voce di soprano, flauti dolci tenore
e basso, chitarrone e spinetta

4. GIORGIO MAINERI - IL PRIMO
LIBRO DE BALLI A QUATTRO VOCI,
ACCOMODATI PER CANTAR ET
SONAR D'OGNI Sorte de Istromenti...
In Venetia, Appresso Angelo Gardano, 1578
« Putta Nera, ballo furlano » -
« Ungarescha » - « Schiarazula Marazula »
- « Tedescha »
Con flauti dolci soprano, contralto,
tenore, basso, cromorno contralto,
salterio, tamburello e lirone

5. LA GIROMETTA:
a. Canzone popolare raccolta da
R. Leydi in Canavese (Piemonte)
b. G. ZARLINO, LE ISTITUZIONI
ARMONICHE... Venetia, 1558
c. F. AZZAIUOLO, IL SECONDO LIBRO
DE VILLOTTE... Venetia, A. Gardano, 1559
d. C. PORTA, Canzone strumentale
in due cori. Ms. Q 38 del Civico Museo
Bibliografico Musicale di Bologna, s.d.
e. M. COFERATI, CORONA DI SACRE
CANZONI E LAUDE SPIRITUALI...
Firenze, 1675
f. G. FRESCOBALDI, FIORI MUSICALI...
In Venetia, A. Vincenti, 1635
g. Canzone popolare (come a.)
Con voci di soprano, contralto, tenore,
basso, flauti dolci soprano, contralto,
tenore, basso, bombarda soprano,
sorduno basso, spinetta

6. ADAM DE LA HALLE - Da « Le Jeu
de Robin et Marion » - Paris,
Bibliothèque Nationale, Ms. 25.566.
Trascrizione: « Friedrich GENNRICH »,
« Rondeaux », « Virèlais und Balladen »,
Gesellschaft für romanische Literatur,
Bd. 47, II. Göttingen, 1927
Con voci di soprano, contralto, tenore
e basso, flauto diritto, viella,
tamburello, cromorno tenore e piffero.

7. RAIMBAUT DE VAQUEIRAS - « Kalenda
maya » - Paris, Bibliothèque Nationale,
Ms. 22.543 (62 b). Trascrizione:
« Friedrich GENNRICH », « Der
Musikalische Nachlass der Troubadours »
(n. 98) - Darmstadt, 1958
Con voci di contralto e tenore,
flauto diritto e viella.
NOTA: Le trascrizioni dei nn. 1-5 sono
di Pietro Verardo

2. CRONACA E STORIA DELLA CANZONE NARRATIVA POPOLARE

1. The Lamentable Complaint Of Queen
Mary For The Unkind Departure
Of King Philip (Inghilterra, XVI secolo)
Marcella MARIOTTI
2. A King And No King (Inghilterra,
XVII secolo)
Bruno PIANTA ed Enrico SASSOON

3. Ver es hot in 'Blat gelezn (Comunità
ebraica di Odessa, 1871)

Hana ROTH
4. Le ultime ore e la decapitazione
di Sante Caserio (Italia centrale, 1894)
Sandra MANTOVANI
4. Trugnai mi Yane Sandansky
(Macedonia, 1901)

Hana ROTH
5. The Wreck Of The Tennessee Gravy
Train (USA, circa 1930)
Bruno PIANTA ed Enrico SASSOON
6. Caryl Chessmann, il bandito scrittore
(Lombardia, 1960)
Sandra MANTOVANI e Bruno PIANTA

Secondo tempo

3. LE ORIGINI E LA MODIFICAZIONE DI UNA FAMOSA BALLATA POPOLARE

1. Bella ciao (versione della
Resistenza - prima parte)
Registrazione
2. La mia nona l'è vecchierella
(gioco infantile - Trento)
Hana ROTH e Marcella MARIOTTI
3. La me nona l'è vecchierella
[Gioco infantile - Ripalta Nuova (Crema)]
Hana ROTH e Sandra MANTOVANI
4. La bevanda sonnifera (Cassago,
Como)

Enrico SASSOON
5. La bevanda sonnifera (Ceriana, Imperia)
Sandra MANTOVANI, Hana ROTH e coro
6. Fior di tomba (Seregno, Milano)
Sandra MANTOVANI e Marcella
MARIOTTI
7. Fior di tomba (Asti)
Bruno PIANTA
8. Fior di tomba (Cologno al Serio,
Bergamo)
Sandra MANTOVANI
9. Bella ciao (versione della Resistenza -
seconda parte)
Registrazione

4. LA BALLATA POPOLARE IN ITALIA E IN ALTRI PAESI

Più che una sommaria rassegna
antologica della canzone narrativa in
diverse aree culturali, questa parte
conclusiva del concerto vuole essere
un'esemplificazione ad alto livello
delle possibilità del « ricalco » stilistico
e critico, applicato a modi espressivi
fra loro lontani. In questa misura
costituisce il momento di carattere
più sperimentale.

1. Il prigioniero (Trino Vercellese)
Sandra MANTOVANI e coro
2. La maledizione della madre
(Val Seriana, Bergamo)
Marcella MARIOTTI
3. L'infanticida (Asti)
Sandra MANTOVANI
4. Raftam Roi (Bukhara)
Hana ROTH
5. Pretty Polly (Appalchia, USA)
Enrico SASSOON
6. Eil Marko se e devet pāti zenir
(Distretto di Sofia, Bulgaria)
Hana ROTH
7. The Highland Muster Roll (Scozia)
Bruno PIANTA
8. A temetökapu (Ungheria)
Hana ROTH
9. Sida Ruda (Bielorussia, URSS)
Hana ROTH e coro
10. Il mio amor l'è anda a la guerra
(Ripalta Nuova - Cremona)
Sandra MANTOVANI e Bruno PIANTA
11. Ratto al ballo (Asti)
Bruno PIANTA
12. Cecilia (Laguna Veneta)
Sandra MANTOVANI
13. Il generale Rodolfo (Val Brembana,
Bergamo)
Marcella MARIOTTI ed Enrico SASSOON
14. Donna Lombarda (Ceriana, Imperia)
Sandra MANTOVANI, Hana ROTH e coro

Figura 19. Programma del Concerto al Piccolo Teatro di Milano, 13 marzo 1967

Non ci sono rilevanti differenze tra il concerto al Piccolo e quello veneziano, a parte un più ampio organico orchestrale nell'occasione della Biennale.

La prima sezione del concerto è una proposta di esecuzione di musica antica secondo gli “specifici stilistici” del canto popolare, come esplicita Leydi nel programma di sala ciclostilato redatto per il concerto al Piccolo:

Questo programma intende anche proporsi, al di là dei suoi intenti informativi, come esperimento di nuovo concerto, sia per il materiale che lo compone che per i modi esecutivi con i quali questo materiale è presentato. La nostra “proposta di concerto”, infatti, non soltanto allinea documenti musicali, popolari e antichi, che normalmente sono esclusi dalla consuetudine concertistica, ma questi documenti li offre in esecuzioni stilisticamente ricalcate sui veri modelli popolari (così come ci appaiono dalle registrazioni originali degli etnomusicologi) o in interpretazioni sperimentali (per quanto riguarda la cosiddetta “musica antica”), capaci al tempo stesso di rivelare le qualità autentiche della vera musica popolare e di sollecitare un concreto dibattito musicale.¹⁵⁰

Non c'è in realtà alla base della proposta di Leydi una riflessione teorica precisa sulla vocalità antica; la proposta della Compagnia dei Rozzi si basa sulla convinzione che cantare il repertorio del Medioevo e del Rinascimento con una vocalità belcantistica o cameristica sia del tutto anacronistico e perciò restituisca un risultato in qualche modo ‘falsato’. Il limite, tuttavia, non era tanto la mancanza di ‘autenticità’ *tout court* di queste interpretazioni, sulla quale Leydi per altro non si arrischia a fare ipotesi, quanto invece la loro totale inefficacia comunicativa. Per riappropriarsi delle proprie capacità comunicative la musica antica necessita di abbandonare l'alveo della prassi vocale di tradizione dichiaratamente melodrammatica e sperimentare un nuovo genere di vocalità:

Eseguiti con le stesse voci del canto popolare, secondo “specifici stilistici” appartenenti alla stessa area culturale e tradizionale, questo patrimonio comunicativo del

¹⁵⁰ Roberto Leydi, dalle note di sala ciclostilato conservato presso l'Archivio del Piccolo Teatro.

passato pare suonare, alle nostre orecchie, più vivo, più attendibile, più “contemporaneo”.¹⁵¹

Nella visione più politicizzata di Bosio e comunque nei fatti del folk revival fino a quel momento, l'indagine etnografica e l'esecuzione si erano concentrati sulla produzione vocale, alla ricerca di una imprescindibile componente semantica, perché fosse la parola il veicolo del messaggio di denuncia.

Lo specifico stilistico e il cosiddetto “ricalco” dei modi esecutivi della tradizione orale da parte dei folksinger avevano assolto un ruolo importante all'interno dell'attività del Nuovo Canzoniere Italiano; ma proprio su questi aspetti si era acceso il dibattito e consumata la divisione intestina. Bosio, infatti, ne aveva ridimensionato l'importanza nell'ottica di una più elastica proposta esecutiva, che andasse nel senso di una più ampia e immediata fruizione del folklore, riponendo dunque la portata contestataria nel testo. Leydi, dall'altra parte, che intendeva la ricerca etnografica primariamente come costituzione di un archivio sonoro, con il Gruppo dell'Almanacco Popolare manteneva come aspetto centrale del proprio lavoro proprio la consapevolezza e le specificità di ogni esecuzione, repertorio e informatore.

Nell'intervista sul periodico parmense «Il Cantastorie» rilasciata dopo lo spettacolo al Piccolo Teatro, Bruno Pianta aveva dichiarato:

Era una vecchia idea di Roberto quella di sperimentare sulla musica antica dei timbri di voci popolari. Scoprimmo così che alcuni nostri impasti vocali (ad esempio nel “Robin et Marion” e nel “Kalenda Maya”) erano, timbricamente, assai simili alle sonorità strumentali ottenute da Verardo e dai suoi collaboratori. Così decidemmo definitivamente di abbinare il discorso sulla musica popolare a quello della musica antica: avremmo scambiato le reciproche esperienze, vocali e strumentali.¹⁵²

Da una parte la musica antica, si era impegnata – per la verità, ancora molto poco in Italia – nella ricreazione delle sonorità degli strumenti d'epoca, dall'altra, però, non aveva fatto

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² IL CANTASTORIE 1967.

alcun lavoro sulla vocalità, affidando il repertorio del Medioevo a voci operistiche o di lirica da camera.

Dall'altro lato, il folk revival aveva ridotto il ruolo degli strumenti musicali all'egemonia della chitarra che accompagnava il canto di protesta e non si era addentrato in una ricerca approfondita sulla musica strumentale. Questo anche in buona parte perché il movimento di revival era nato nell'Italia settentrionale nella cui attuale tradizione musicale l'uso di strumenti è limitatissimo e dunque l'interesse si era concentrato sulle strutture polivocali e sulle tecniche di emissione.¹⁵³ Il Gruppo dell'Almanacco Popolare sotto la guida di Leydi sarà infatti il primo a sperimentare un possibile utilizzo di strumenti musicali nel repertorio dell'Italia Settentrionale, attingendo alla tradizione europea, superando il ricalco stilistico e indirizzandosi verso una riproposta critica, «con l'unico limite della coerenza con i caratteri generali della musica popolare [...] nella prospettiva di una nuova comunicazione contemporanea».¹⁵⁴ Di lì a un paio d'anni Gruppo Almanacco Popolare avrebbe presentato il long-playing *Canti popolari italiani* per la serie Albatros, seguito da *Servi baroni e uomini* in cui la presenza di strumenti quali cornamusa, autoharp, concertina e tin whistle avrebbe avuto un ruolo non trascurabile.

Per provare a rispondere alla domanda posta da Gianni Bosio, la portata 'anti-borghese' di un'operazione in cui né la musica antica, né la ballata popolare hanno un dichiarato uso sociale e politico, risiede nella loro nuova dimensione sonora e timbrica.

Il discorso sull'omogeneità timbrica di voci e strumenti antichi non è nuovo al movimento di Early Music; non molto differentemente, nell'ambito dell'Early Music revival inglese, il leader di un importante gruppo degli anni Sessanta, Micheal Morrow, sosteneva che il timbro vocale del Medioevo dovesse essere estremamente simile a quello dello strumento, imponendo ai suoi cantanti un'emissione 'gridata', aspra, sfacciatamente diseducata. Implicitamente, ciò che è rilevante e portatrice di significato diviene la componente corporea dell'oggetto voce; le voci di Musica Reservata sono l'esemplificazione sonora di quella che Roland Barthes avrebbe indicato nell'omonimo saggio del 1972 come "la grana della voce", quella componente puramente materiale dell'emissione vocale (non il soffio, non il polmone, ma la gola e la bocca) che entra in risonanza con il corpo dell'ascoltatore suscitando

¹⁵³ Roberto Leydi nel booklet interno al disco *Servi baroni e uomini*, Sandra Mantovani e Bruno Pianta, 1970 Vedette (VPA 8090).

¹⁵⁴ *Ibid.*

il godimento fisico (*jouissance*) e facendosi *significanza*.¹⁵⁵ Questa *significanza*, che investe la parte più sensibile della fruizione di musica e che è data da una serie di significanti mutevoli e mai chiaramente discernibili, diviene nell'attività del revival musicale in grado di aprire un canale comunicativo contemporaneo.

Nella testimonianza di Sandra Mantovani, la conoscenza e la consapevolezza da parte del folksinger del corpo, dei movimenti della glottide, del collo, delle vibrazioni e le tensioni muscolari dei cantori tradizionali è *conditio sine qua non* per l'interpretazione del repertorio popolare; solo la completa padronanza dell'emissione, della tecnica, dell'uso degli abbellimenti e della variazione sottrae il repertorio al rischio di un'operazione archeologica e, per mezzo di una personale riappropriazione (ricalco critico) acquisisce potere comunicativo.¹⁵⁶

Allora, sia nel caso della musica di tradizione orale, sia nel caso della proposta di esecuzione di musica antica, implicitamente, il problema dell'autenticità viene spostato dal testo al momento della performance e alla ricezione della contemporaneità; la manifestazione di questi due momenti musicali risulta dunque tanto più 'autentica' quanto più efficace dal punto di vista comunicativo nella misura in cui si delineano come alternative in grado di aprire un reale dibattito critico.

«Utili e feconde discussioni»¹⁵⁷ si augurava Piero Santi sulle pagine di «Avanti!» recensendo il concerto di Venezia, ma i risultati della proposta di Leydi rimangono inascoltati nei termini di contestazione evidenziati. Anche perché, se è vero che i revival musicali per autodefinirsi e sopravvivere devono mettere in moto una macchina promozionale che, sia per il folk sia per la *early music*, passa attraverso la fortuna commerciale del supporto discografico, la proposta di musica antica cade nel vuoto.

Ma la portata contestataria non passa solamente dalla ricerca sonora: se una *estampida* medioevale o una ballata popolare non sono canto sociale o politico, proporli in un concerto «che si situa al di fuori dei meccanismi borghesi poiché critico e ragionato e non secondo meri meccanismi antologici è un atto che si può definire politico nella misura in cui riapre uno spazio di discussione nella cultura».¹⁵⁸

¹⁵⁵ Il saggio, datato 1972, è pubblicato in BARTHES 1977.

¹⁵⁶ MANTOVANI 2016.

¹⁵⁷ SANTI 1967.

¹⁵⁸ Roberto Leydi, dalle note di sala ciclostilato conservato presso l'Archivio del Piccolo Teatro.

La sequenza della Girometta è particolarmente interessante in questo contesto, nonché la probabile ragione per cui il concerto venne tacciato di essere in odore di accademismo. Parallelamente al montaggio con le varie possibili fonti di *Bella ciao* che costituivano la terza parte del programma, il primo montaggio proposto era esemplificazione pratica di un'indagine musicologica che aveva già trovato un primo sbocco con l'attività di Francesco Balilla Pratella nel 1938, volta a documentare uno dei casi di permanenza popolare di un motivo melodico largamente presente nella produzione antica colta.¹⁵⁹ Canto raccolto dallo stesso Roberto Leydi nelle campagne etnografiche in Canavese (Piemonte), il motivo della Girometta trova le prime attestazioni scritte nelle *Istitutioni harmonicae* di Zarlino (1558), in una villotta del Secondo Libro di Azzaiolo (1559), in una canzone strumentale in due cori di Costanzo Porta, nella raccolta di Laudi Spirituali di Cofferati (1675) e nei *Fiori musicali* di Frescobaldi come *Capriccio sopra la Girometta* (1635).

Leydi ne parlerà diffusamente nel suo imprescindibile volume *L'altra musica* citando le ricerche precedenti di Glauco Sanga (1987) e di Conati (1976) e mettendo in discussione l'idea positivista di Pratella secondo la quale tali fonti scritte riportavano una trascrizione dello stato dell'arte popolare. Mettendo a fuoco il problema della circolazione dei repertori e interrogandosi sui significati di 'musica colta' e 'musica popolare' e sulla loro legittimazione o meno in una retrospettiva storiografica,¹⁶⁰ si giunge all'ipotesi più che plausibile che la Girometta sia così approdata all'interno della musica colta come canto di lavoro, in questa sede trasformata, e poi reintegrata nell'ambito popolare che la vede in uso ancora oggi in alcune zone del Piemonte e dell'appennino Parmense.

La ballata popolare suscita simili interrogativi musicali e testuali, essendo veicolata sia da modi di trasmissione orale sia dalla tradizione scritta, in un probabile movimento di andata e ritorno che non può ridurre il repertorio a un fenomeno di 'discesa' da un sostrato colto di tradizione scritta alla cultura subalterna di tradizione orale.¹⁶¹

È dunque evidenziando tali peculiarità e criticità, debitamente illustrate al pubblico tramite spiegazioni in sede di concerto, che il Medioevo musicale o una qualsiasi espressione del mondo popolare partecipano di un'estetica *altra* rispetto al mondo borghese e capitalistico e si fa gesto politico, sia questa una canzone narrativa, un canto religioso o una ninna nanna.

¹⁵⁹ In BALILLA PRATELLA 1943.

¹⁶⁰ LEYDI 1991, pp. 220-227.

¹⁶¹ LEYDI 1966.

Alla luce di quanto evidenziato, particolarmente calzante è l'esecuzione della *Girometta* di Filippo Azzaiolo, napoletana contenuta presso *Il Secondo Libro de villotte alla padovana a quattro voci* del 1559 e ristampata nel 1564 e in questa seconda edizione oggi più facilmente consultabile.¹⁶² Anticipata da una strofa solo strumentale, le quattro parti sono poi divise tra un soprano, un contralto e un basso, mantenendo una linea strumentale affidata a quella che sembra essere una bombarda che si muove nel registro del soprano ma per le sue caratteristiche timbriche si fonde e confonde con la voce di basso, rendendo difficile il discernimento delle parti.

In generale, non c'è volontà di ricorrere alle modalità esecutive di una certa area di appartenenza: la villanella a tre voci *Tutte le vecchie son maleciose* di Giovan Tommaso Di Majò, accompagnata da flauto dolce basso e lirone, rifugge qualsiasi ammiccamento alla tradizione musicale napoletana (radicalmente differente sarà l'interpretazione di Teresa de Sio), eseguita con la compostezza e pacatezza di Gruppo dell'Almanacco popolare che esegue le ballate settentrionali.

Né c'è l'intenzione di scendere a compromessi con modalità esecutive forzatamente seducenti e ammiccanti, come quelle che offriva e avrebbe in seguito offerto l'*estampida* provenzale *Kalenda Maya*, eseguita da Musica Reservata in poi, accompagnata da una pletera di percussioni. Eseguita secondo la trascrizione di Gemrich, adottando un metro ternario che fa coincidere l'accento forte della battuta solo con il secondo e il quarto accento del verso, l'andamento lento e piano e l'emissione stentorea di due voci all'unisono è sotteso da una nota di bordone della ghironda, mentre il flauto, poco percepibile, ricalca l'andamento della voce. Il carattere popolare era desunto dalla regolarità degli ictus musicali e la loro concordanza con quelli testuali, estremamente rigidi. In realtà, la complessa versificazione che fa uso di false ipotassi, incisi e anacoluti, tradisce una componente di maestria molto elevata, ma il riferimento alla festa di Calendimaggio, in uso tra l'altro ancora nella fascia appenninica, garantiva il legame con la tradizione.

5.4 Medioevo e tradizione orale.

Il crescente professionismo che dalla fine degli anni Settanta informa l'attività di musica medioevale in Italia porta a modalità e ricerche esecutive differenti rispetto a quelle sino a

¹⁶² Nel 1953 Giuseppe Vecchi ne aveva fatto un'edizione allegando l'anastatica, probabilmente fonte per il lavoro di trascrizione di Verardo.

qui delineate. Nel 1975 si costituisce Alia Musica, gruppo di studio aperto che stabilisce la propria linea musicale nel «rapporto tra la musica del Medio Evo e quella della fascia ‘folklorica’, ovvero quella musica che da una certa epoca in avanti è diventata non colta contrapposta a quella del mondo colto». ¹⁶³ Nuclei del collettivo sono Fabio Soragna e Silvio Malgarini; il primo di formazione pianistica classica, il secondo studente di legge e appassionato di musica, si incontrano ai corsi della Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona. Si aggiungono un compagno di università di Malgarini, Febo Guizzi, allora collezionista di strumenti musicali, Brigitte e Gerard Lesne, soprano e controttenore, studenti di etnomusicologia alla Sorbona e Piergiorgio Lazzaretto. La storia del ‘collettivo’ è lunga e complessa, snodandosi in un lasso di tempo che arriva sino al 1987 e che vede ricambi di organico e collaborazioni con diversi artisti.

Il repertorio di Alia Musica è nettamente più ristretto rispetto a quello dei gruppi analizzati precedentemente in questo capitolo; il repertorio copre infatti un lasso temporale che dal XI secolo giunge sino alle soglie del Trecento con alcune esecuzioni di Ars nova italiana.

Questa scelta è frutto di una professionalizzazione e di una competenza non solo musicale, ma anche storica e culturale, che permette di effettuare vere e proprie operazioni verticali di ‘carotaggio’ nella storia della musica. L’interesse per il repertorio medioevale risponde, così, in modo puntuale, alle proprie esigenze di creatività artistica e alle proprie convinzioni politiche. Nel lungo servizio che «SuperStereo» dedica a Alia Musica, Febo Guizzi chiarisce che il Medioevo è esperienza ancora in grado di mostrare «la possibilità di uno scambio senz’altro alla pari, documentabile, tra musica colta e extra-colta, se non addirittura, come noi vorremmo tendenziosamente dimostrare, con una prevalenza dell’extra-colta». ¹⁶⁴ Come espresso da colui che allora incarnava la nascente disciplina etnomusicologica italiana, Diego Carpitella, il Rinascimento aveva acuito la divaricazione tra colto e popolare dando vita a un repertorio, quello di frottole e strambotti, prettamente *popolaresco*, tipico della fascia urbana. ¹⁶⁵ Questo, basato sempre di più sul sistema tonale e temperato e sull’artificio del contrappunto, è, nelle parole di Guizzi, ordinato da parametri che vengono recepiti come imposti dal ‘sistema’ colto:

¹⁶³ Intervista a Febo Guizzi in BRUNELLI 1979, p. 257.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ CARPITELLA 1972 p. 14.

a noi interessa quel momento musicale perché è l'esperienza che viene prima di una codificazione che ha dato vita poi, in Occidente, origine alla musica "colta", canonizzazione basata sull'armonia contrappuntistica che sfocerà nel Seicento con la scelta della scala temperata e l'esclusione di tutte le altre scale.

Musica del sistema basata su una rigida scrittura, dettata dalla scelta estetica dell'armonia contrappuntistica come elemento di base. Per di più la musica medioevale si sviluppava in senso orizzontale, con strutture modali che quindi presupponevano una traccia (come per le musiche modali contemporanee come il *maqam* arabo, il *dastagh* persiano o il *raga* indiano).¹⁶⁶

La musica del Medioevo condivideva quindi la stessa essenza 'arcaica' del folklore, proprio per la caratteristica di essere modale. Dietro tali affermazioni si legge in filigrana il pensiero carpitelliano sull'essenza musicale del folklore come espressione radicalmente 'altra' rispetto al repertorio colto:

in questa musica popolare, rintracciabile soprattutto nell'Italia centro-meridionale e insulare (ma anche nell'arco alpino, in Liguria, in Piemonte), si incontrano scale *pre-pentatoniche*, *pentatoniche* e *modali*, *note blues*, *diafonie* e polifonie varie, strutture asimmetriche, particolari tecniche di esecuzione, ecc., che con la tradizione colta e chiesastica non hanno proprio niente a che fare.¹⁶⁷

Che poi la realtà dei fatti sulla modalità/tonalità del folklore fosse molto più articolata e complessa a causa della varietà tutta italiana del repertorio di tradizione orale, non serviva alla legittimazione dell'assunto Medioevo-modalità-tradizione che giustificava l'operato di Alia Musica.

L'esecuzione del repertorio monodico medioevale tramite modalità esecutive della tradizione orale - e quindi, extra-colta - restituisce dunque la storica ambiguità che lo caratterizzava nel modo comunicativo più diretto possibile, quello sonoro.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ Il testo, ripubblicato in CARPITELLA 1972 la cui citazione si trova a p. 260 faceva parte della polemica del 1956 che vedeva l'etnomusicologo contrapporsi Massimo Mila in seguito alla traduzione italiana degli *Scritti sulla musica* di Bartók nel 1955.

Nel 1979 Alia Musica incide per Polygram l'unico disco della sua attività, una scelta di undici brani dal repertorio delle *Cantigas de Maria* e dalle *Cantigas de Amigo*.

La tradizione iberica si offriva come primo bacino particolarmente fertile per la sperimentazione con strumenti della tradizione popolare e modalità mutate dalla musica andalusa e del Medio Oriente. Da una conversazione avuta con Fabio Soragna affiorano le ragioni della scelta:

La Spagna ci sembrava offrisse un repertorio più variegato. Conosci il *Llibre de Vermell*? La felicità di un luogo dove ci sono dentro dieci pezzi, non tre milioni... solo dieci. Un po' in latino, un po' in volgare, monodici, poi a due voci, poi a tre voci, alcuni erano dei canti, uno era un *virelais*... sembrava l'universo, la simultaneità di tante cose, sembrava di vedere dall'alto quello che noi desideravamo. I famosi secoli bui... ma per chi? [...] La Spagna ci è sembrato un territorio molto fertile dove trovare cose diverse.

Alia Musica esegue le *Cantigas* con voce o strumentalmente, utilizzando *saz*, quinterna, ribeca, gaita spagnola, *darbuka*, crotali, ciaramella, sistri e santur persiano. Il gusto arabo-andaluso si rintraccia nelle sonorità degli strumenti, nell'ornamentazione della voce e nell'utilizzo di preludi strumentali alle stanze, secondo la struttura del *nuba*.¹⁶⁸ Alcuni brani fanno invece uso di stilemi di musica popolare meno connotata geograficamente, come il ricorso più generico a bordoni e percussioni che trasforma la *cantigas Santa Maria*, *Strela do Dia* in una processione intonata coralmemente.

Già una decina di anni prima, Thomas Binkley con Studio der Frühen Musik applicava i modi di esecuzione arabo-andalusi alla monodia medioevale, suggeritigli da una conoscenza diretta della tradizione attraverso viaggi nell'Africa mediterranea e in particolare in Marocco, dove aveva collaborato con l'Orchestra di Fez. Nel 1964 licenziava il primo disco di quattro dischi sui *Carmina Burana* con tamburi, campane, *rabab* e *darbukka*, cui nel 1966 faceva seguito il secondo, nelle cui note di copertina Binkley dichiarava di voler prendere spunto dalla forma andalusa del *nuba*.

¹⁶⁸ Sorta di *suite* composta da diverse sezioni ognuna intonata su una poesia e dotata di un proprio ritmo. Ogni sezione è intervallata da strumentali; può raggiungere la durata di svariate ore.

Le teorie della musicologia americana sul senso di tali operazioni spaziano dalla considerazione di un gusto che tendeva un filo con l'orientalismo di fine ottocento come proposto in modo poco convincente da John Haines,¹⁶⁹ alla volontà di riconoscere la superiorità della cultura araba su quella occidentale in epoca medioevale. Una caratteristica che si trova Il Medioevo in chiave musicale arabo-andalusa portando alla sua rivalutazione rispetto all'aureo Rinascimento e dunque mettendo in crisi una concezione etnocentrica e evolucionista della storia della musica. Un ulteriore spunto per comprendere le ragioni di tali scelte proviene dal lavoro che l'etnomusicologo Jonathan Shull ha condotto su alcuni gruppi di musica antica che utilizzano modalità esecutive delle *living traditions* per informare il proprio lavoro.¹⁷⁰ Shull mette in evidenza come la mutuazione di modi esecutivi di tradizioni esistenti risponda a un valore pragmatico, cioè a quello di supplire a una mancanza di informazioni che la musica del Medioevo non fornisce, ma, non secondariamente, la relazione con tradizioni orali contemporanee stabilisce una continuità spazio-temporale, etica e identitaria che – sebbene via sia la consapevolezza che questa non si è mantenuta inalterata nei secoli – fornisce uno spunto organico all'esecuzione.

Limitarsi a porre l'accento sulle modalità esecutive porrebbe in secondo piano la specificità del mezzo di trasmissione orale che nel lavoro di Alia Musica è invece centrale e si comprende solo alla luce del contesto culturale e politico italiano.

Dopo le *Cantigas* e il repertorio iberico Alia Musica approda al dramma liturgico e, infine, alle laudi duecentesche. La scelta di intonare le strofe corali del dramma *Filius Getronis* o la lauda cortonese *Magdalena* (entrambe, ovviamente, monodiche) con tecniche polivocali riscontrabili in gran parte dell'area mediterranea (canto sardo, sicilia, Sessa Aurunca) non si rifà a un regionalismo utilizzato in ottica di *continuum* spazio-temporale e dunque in un'ottica di identità locale, ma è un modo per restituire al canto medioevale la sua dimensione di devozione popolare. La frequentazione di occasioni come la Settimana pasquale a Sessa Aurunca in provincia di Caserta, o l'assidua frequentazione del Calendimaggio assiate, spinge a considerare una dimensione antropologica della musica che ha i suoi più evidenti frutti nella festa e nel rito.

¹⁶⁹ HAINES 2001.

¹⁷⁰ SHULL 2006.

È inoltre significativo che lo scarto dalla dimensione scritta alla ricerca dell'oralità avvenga all'interno di Alia Musica dopo qualche tempo dalla sua fondazione, proprio grazie all'incontro con un rappresentante del mondo popolare, Melchiade Benni (1902-1992), postino e violinista di Monghidoro, luogo di grande tradizione violinistica. La straordinaria memoria di Benni nel suonare a memoria centinaia di saltarelli dell'Appennino bolognese unita al fatto che il repertorio violinistico di questa zona conti più di una cinquantina di danze che si ritrovano in fonti scritte dal seicento in avanti, rendeva esplicito che la dimensione della trasmissione orale della cultura fosse tutt'altro che secondaria e subalterna a quella scritta.

«Quando poi leggevi “Questa è una lauda regia per l'incoronazione...”: due righe, una musichetta di due righe, però ti dicono anche “la festa durava una settimana”. Eh. Come la mettiamo? In questo senso è avvenuto lo sblocco.” Dovevamo inventarci dei modi per dare senso a queste due righe. Abbiamo fatto degli studi storici, erano più delle informazioni che ricavavamo da antropologi, da chi vedeva i veri cambiamenti dell'umanità. L'umanità trasferisce le cose capite nelle grandi epoche anche nel singolo.

L'idea che l'oralità potesse essere un mezzo altrettanto valido rispetto alla storiografia tradizionale si sviluppa in Italia a partire dai primi anni Sessanta al di fuori dei circuiti accademici. Se occorrerà aspettare il 1979 con le teorizzazioni sulla 'storia orale' di Alessandro Portelli, già l'operato di una figura come quella di Gianni Bosio proponeva che la storia dovesse accogliere tutte quelle forme di espressione non formalizzate, indirizzando verso una sintesi di storia, folklore e etnologia.¹⁷¹ Portelli identifica la persistenza negli anni Settanta del pensiero gramsciano sul folklore quale «concezione del mondo e della vita in contrasto con la società ufficiale» come il più consistente lascito alla *oral history* italiana.

Dall'altra parte, un nuovo consistente contributo alla dimensione orale anche all'interno del repertorio scritto del passato veniva da filologi e musicologi quali Aurelio Roncaglia e Nino Pirrotta. Non è un caso che Fabio Soragna riconosca il senso del lavoro di Alia Musica proprio in una, ormai celeberrima, frase del musicologo romano:

¹⁷¹ Per una storia della storia orale in Italia, cfr. PORTELLI 1996.

La musica di cui facciamo la storia, la tradizione scritta della musica, può essere paragonata alla parte visibile di un iceberg, la maggior parte del quale resta invece sommersa ed invisibile. La parte che emerge merita certamente la nostra attenzione, perché è tutto quello che ci resta del passato e perché ne rappresenta la parte più conscientemente elaborata; ma le nostre valutazioni devono pure tener sempre presenti i sette ottavi dell'iceberg che restano sommersi, la musica della tradizione non scritta. Inoltre, a volte è possibile che la considerazione generica puramente negativa, della massa sommersa venga integrata da elementi che trasparendo nella tradizione scritta ci lasciano intravedere quello che accadeva al disotto di essa.¹⁷²

¹⁷² Dalla comunicazione che Pirrotta fece al Secondo Convegno Internazionale sull'Ars nova a Certaldo nel 1969 e che venne rieditata nella successiva raccolta, da cui cito, in PIRROTTA 1984, pp. 177-178.

Conclusioni

Una fonte orale consultata per questo lavoro riporta che il liutista Rolf Rapp fosse una SS tedesca scappata durante la guerra e rimasta in Italia grazie al matrimonio con Nives Poli. Che non esistano fonti orali ‘inattendibili’ ce lo dice Alessandro Portelli (1979): «una volta detto che esse vanno vagliate criticamente come tutte le altre, la loro diversità consiste nel fatto che anche quelle ‘inattendibili’ ci pongono seri problemi di interpretazione storica – se non altro il problema dell’errore del narratore – e questi insostituibili, preziosissimi ‘errori’ rivelano a volte cose più importanti che se dicessero la ‘verità’».

Anche quando sarà possibile accedere al fondo di Nives Poli, depositato presso la Biblioteca Nazionale di Firenze dal 2004 e da allora ancora inaccessibile, non è probabile che si trovino smentite o conferme di quanto riferito dall’informatore. Di certo, ricostruire la carriera di una ballerina *étoile* del Teatro alla Scala che imparò a suonare spinetta, liuto, flauto dolce, e incise il Concerto per flauto RV 434 di Vivaldi per Harmonia Mundi potrebbe dire molto invece sulla costruzione dell’immaginario sul Duo che suonava musica antica a Firenze nell’immediato dopoguerra.

Non si vuole fare una meta-storia del movimento Early Music in Italia, ma suggerire che le ‘interconnessioni’ che Richard Middleton propone per la *popular music* possano subire ulteriori tensioni dall’incontro con nuove fonti orali o scritte. Questa prima indagine – sicuramente passibile di ampliamento – ha dato risultati in questo senso incoraggianti.

Particolarmente fecondo è il periodo del cosiddetto ‘lungo Sessantotto italiano’ trattato nella Parte II; la musica antica condivide lo scenario socio-culturale con generi come il folk, il free jazz, la musica di tradizione orale, facendosi un’esperienza che intercetta i bisogni di generazioni in pieno fermento sociale, culturale e politico. Per chi fa musica antica, l’utilizzo di strumenti d’epoca (poco importa siano questi copie moderne) salvaguarda la propria autenticità nei confronti di generi invece compromessi con modalità di produzione e distribuzione commerciale; la musica antica diventa ‘antidoto’ alle dinamiche dell’industria discografica delle *majors*, ponendo in primo piano la creatività dell’interprete, sia questa intellettuale o manuale (con l’inevitabile auto-fabbricazione degli strumenti). Alle soglie del Sessantotto il repertorio pre-barocco diviene sprone all’elaborazione di una didattica alter-

nativa a quella dei Conservatori, concepita ora in modo anti-gerarchico e in un nuovo contesto di socializzazione. In senso antiaccademico, necessitando entrambi generi di un largo spazio dedicato all'improvvisazione e all'estemporaneità, nascono esperienze che avvicinano la musica antica di Gruppo Musica Insieme al free-jazz italiano e trovano insieme spazi di esecuzione nella Roma *underground* del Folkstudio e del club Beat 72. La tangenza con l'esperienza di *folk revival* della Nuova Compagnia dei Rozzi e l'imprestito della vocalità dei *folksinger* per il repertorio antico ne carica l'esecuzione di un significato politico, sottraendo la musica antica alla pratica anacronistica e borghese del belcanto. Gli interpreti internazionali di musica antica arrivano in Italia come miti mediatici (David Munrow muore suicida nel 1976) e in questo senso diventano icone di riferimento per i giovani gruppi italiani.

Appare dunque abbastanza chiaro che avvicinarsi al movimento di Early Music e considerarlo da diverse angolature, siano queste storiche, storiografiche, sociologiche o antropologiche, permette di mettere a punto alcune specificità della storia culturale e politica italiana e le sue ripercussioni sulla contemporaneità.

Se le connessioni sono più evidenti e succose in questo periodo di generale fermento, non da meno potrebbero esserlo quelle date dalla ricezione di un genere specifico. Il repertorio della lauda si è rivelato in questo senso uno dei più generi fecondi per stabilire legami. L'indefinitezza ritmica della sua notazione - caratteristica che comunque condivide con tutta la monodia del Duecento - e il suo essere repertorio devozionale - dunque religioso, ma estraneo alla liturgia - ha fatto sì che, sia in fase di trascrizione, sia in fase di esecuzione, fosse terreno di scontri ideologici e politici, alla volta assimilato al gregoriano, repertorio istituzionale della liturgia, alla volta considerato genere come forma di resistenza al potere centrale della Chiesa.

Di recente, il gruppo *Concentus Lucensis* ha eseguito laudi duecentesche con i Cantori del Miserere di Sessa Aurunca e l'ensemble di musica antica *Donna Fugata* si è avvalso della collaborazione dei *Lamentatori di Montedoro* per due esecuzioni che, sebbene non siano storicamente 'attendibili', allo stesso modo delle fonti della storia orale cui fa riferimento Portelli sono ancor più interessanti perché operano uno scarto che ha a che fare con il simbolico. Si potrebbe ipotizzare, allora, che ricondurre la lauda all'ambito della devozione popolare 'etnograficamente informata' voglia dire stabilire un legame identitario tra il repertorio duecentesco e il canto polivocale, nella misura in cui, entrambi, sono prodotti

di confraternite drasticamente ridimensionate dall'autorità della Chiesa, in epoca medievale o in epoca conciliare.

Storicizzare movimento di Early Music permette di allargare l'iperspazio della storia della musica, costruendo un campo che non è fatto solo di prassi musicale e di valutazione del più o meno autentico, ma ha molto a che fare con gli aspetti della cultura contemporanea, con le cui infinite diramazioni le connessioni paiono essere tutt'altro che infegonde.

Bibliografia

Agugliaro 2015

Siel Agugliaro, *Teatro alla Scala e promozione culturale nel lungo Sessantotto milanese*, Milano: Amici della Scala-Feltrinelli, 2015 (versione consultata: ebook).

Allorto 1996

Riccardo Allorto, *La musica all'Angelicum*, in *Non solo lirica: il concertismo a Milano fra '700 e '900*, a cura di Luisa Longhi, Nuove Edizioni, Milano 1996, pp. 161-166.

Angelicum 1967

Venticinque anni dell'Angelicum dei Frati Minori: 1941-1966, Milano: Angelicum, 1967.

Antolini 1999

Bianca Maria Antolini, *L'attività concertistica*, in *Italia millenovecentocinquanta*, a cura di Bianca Maria Antolini, Guido Salvetti, Milano: Guerini & Associati, 1999, pp. 97-115.

Badolato-Scalfaro 2013

Nicola Badolato, Anna Scalfaro, *L'educazione musicale nella scuola italiana dall'Unità a oggi*, «Musica Docta», III, 2013, pp. 87-99.

Balilla Pratella 1943

Francesco Balilla Pratella, *Le arti e le tradizioni popolari d'Italia. Saggi di comparazione etnofonica*, Roma: Istituto Grafico Tiberino, 1943.

Barthes 1977

Roland Barthes, *The Grain of the voice*, in *Image music text*, saggi scelti e tradotti da Stephen Heath, Londra: Fontana Press, 1977, pp. 179-189.

Bent 1969

Ian Bent, *The Play of Herod a 12th-Century Christmas Drama by Ensemble Polyphonique* - Review, «The Musical Times», CX/1512, 1969, p. 167.

Berio 1981

Luciano Berio, *Intervista sulla musica*, a cura di Rossana Dalmonte, Roma-Bari: Laterza, 1981 (versione consultata: ebook)

Bernardi 1991

Claudio Bernardi, *La drammaturgia della settimana santa in Italia*, Milano: Vita e pensiero, 1991.

Bermani 1997

Cesare Bermani, *Una storia cantata. 1962-1997: trentacinque anni di attività del Nuovo canzoniere italiano*, Sesto Fiorentino: Istituto Ernesto De Martino-Jaca Book, 1997.

Biella 1958

Giuseppe Biella, *Recensione del disco* Missa Papae Marcelli, Missa brevis, Missa ad fugam, *Der Niederländische Kammerchor*, dir. Felix de Nobel, «Musica Sacra», II serie, III/6, 1958, p. 188.

Biella 1965

Giuseppe Biella, *La musica sacra del passato e la sua pratica utilità*, in «Musica Sacra», II serie, X, 6, 1965, pp. 146-155.

Bini 1993

Annalisa Bini, *Le vicende storiche della collezione*, in *Il liuto e la lira: verso un recupero del Museo strumentale dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia*, Roma: Accademia nazionale di Santa Cecilia, 1993.

Biraghi 1955

G. Biraghi, Roma Filarmonica, «Ricordiana», nuova serie anno I, n. 4 maggio 1955, p. 138.

Borghetti 2011

Vincenzo Borghetti, *Purezza e trasgressione: il suono del Medioevo dagli anni Cinquanta ad oggi*, in «Semicerchio», XLIV/1, 2011, pp. 37-54.

Borio 2013

Gianmario Borio, *Music as plea for political action: the presence of musicians in Italian protest movements around 1968*, in *Music and Protest in 1968*, a cura di Beate Kutschke, Barley Norton, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, pp. 29-45.

Bourdieu 2001

Pierre Bourdieu, *La distinzione: critica sociale del gusto*, Bologna: Il Mulino, 2001.

Breen 2014

Edward Breen, *The Performance Practice of David Munrow and the Early Music Consort of London. Medieval Music in the 1960s and 1970s*, PhD Thesis, King's College (Londra), aprile 2014.

Buonanno 1970

Milly Buonanno, *La politica culturale delle associazioni. Il caso dell'Archi*, in *Politica culturale? Studi, materiali, ipotesi*, a cura di Giovanni Bechelloni, Bologna: Guaraldi, 1970, pp. 224-238.

Butt 2004

John Butt, *Playing with History*, Cambridge: Cambridge University Press.

Cambiaghi 1997

Missiroli e il suo teatro: settimana del teatro, 8-12 maggio 1995, a cura di Mariagabriella Cambiaghi, Roma: Bulzoni, 1997.

Carpitella 1972

Diego Carpitella, *Musica e tradizione*, Palermo: Flaccovio, 1972.

Casetti-Imbriani 1972

Antonio Casetti, Vittorio Imbriani, *Canti popolari delle province meridionali*, Roma: Loescher, 1872.

Castaldi 1962

Paolo Castaldi, *Polifonica Ambrosiana*, Attività Musicali, in *Milano com'è. La cultura nelle sue strutture dal 1945 a oggi*, Feltrinelli, Milano 1962.

Chailley-Cohen 1935

Jacques Chailley, Gustave Cohen, *Le jeu de Robin et Marion, suivi du Jeu du pélerin*, Paris: Delagrave, 1935.

Chilesotti 1911

Oscar Chilesotti, *L'evoluzione della musica: appunti sulla teoria di H. Spencer*, Torino: Bocca, 1911.

Ciliberti 1998

Galliano Ciliberti, *Le "Laudes Evangelii" di Valentino Bucchi tra ispirazione e filologia*, «Esercizi. Musica e Spettacolo», n. s., 7/8, 1997-98, pp. 121-125.

Cirese 1966

Alberto Maria Cirese, *Agrumi*, ristampa anastatica con una premessa di A. M. Cirese, Milano: Edizioni del Gallo, 1966.

Cook 2005

Nicholas Cook, *Musica: una breve introduzione*, Torino: EDT, 2005.

Crainz 2003

Guido Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Roma: Donzelli, 2003 (versione consultata: ebook).

Crescini 1909

Vincenzo Crescini, *Un concerto trobadorico - Segue un'appendice di Luigi Torri*, «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», LXXVII, dispensa IX, 1909, pp. 861-878.

Crescini 1912

Vincenzo Crescini, *Musica francese del Medioevo*, «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», LXXI/, dispensa IX, 1912 pp. 1217-1226.

Damilano 1959

Piero Damilano, *Il dramma liturgico in Italia*, «Musica Sacra», IV/1, 1959.

Damilano 1970

Piero Damilano, *Musica e liturgia, oggi*, «Nuova rivista musicale italiana» IV/4, 1970, pp. 693-711.

Daolmi 2017

Davide Daolmi, *Identità della monodia cortese medievale. Le teorie ritmiche e il caso delle antiche laudi italiane*, in corso di pubblicazione.

Davison-Apel 1949

Achibald T. Davison, Willi Apel, *Historical Anthology of Music. Oriental, Medieval and Renaissance Music*, Cambridge: Harvard University Press, 1949, ed. consultata 1974.

De Simone 2016

Nuova Compagnia di Canto Popolare, intervista di Diego Carpitella a Roberto De Simone, in PLASTINO 2016, pp. 665-672.

Delfrati 2016

Carlo Delfrati, *Breve storia della SIEM*, <http://siem-online.it> (consultato in agosto 2016).

Dell'Antonio 1996

Andrea Dell'Antonio, *“Il Divino Claudio”: Monteverdi and lyric nostalgia in fascist Italy*, «Cambridge Opera Journal», VIII/3, 1996, pp. 271-284.

Demoulin 1998

Jean-Pierre Demoulin, *Angelo Ephrikian pionnier de la restitution authentique de la musique de Vivaldi*, in *Cinquant'anni di produzioni e consumi della musica dell'età di Vivaldi. 1947-1997*, a cura di Francesco Fanna e Michael Talbot, Firenze: Olschki 1998, pp. 95-112.

Dolci 1996

Danilo Dolci, *La struttura maieutica e l'evolverci*, Scandicci: La Nuova Italia, 1996.

Dreyfus 1983

Laurence Dreyfus, *Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century*, «The Musical Quarterly», LXXX/3, 1983, pp. 297-322.

Fabbri 2005

Franco Fabbri, *Ricostruire una storia della popular music e dei suoi generi: problemi epistemologici e valutazione delle fonti*, atti del convegno, Parma 5 e 6 novembre 2004, a cura di Alessandro Rigolli, Torino: EDT, 2005, pp. 41-50.

Fabris 1997

Dinko Fabris, *25 Years of Early Music in Italy*, «Early Music», XXV/4, 1997, pp. 573; 575.

Gagnepain 1980

Bernard Gagnepain, *Safford Cape et le "miracle" Pro Musica Antiqua*, «Revue Belge de Musicologie», XXXIV-XXXV, 1980-81, pp. 204-219.

Garzonio-Valsecchi 1997

Garzonio I., Valsecchi R., *La Polifonica Ambrosiana, la Nuova Polifonica Ambrosiana, 1947-1997: cinquant'anni di fedeltà alla musica*, s. e., Milano 1997.

Gennrich 1951

Friedrich Gennrich, *Troubadours, Trouvères, Minne- und Meistergesang*, Colonia: Arno Volk, 1951.

Gherardi 1985

Luciano Gherardi, *Riscoperta del Medio Evo negli studi letterari e ricerca musicale; tre esiti: Respighi, Pizzetti, Dallapiccola*, «Chigiana», 37, 1985, pp. 35-50.

Gollin 2001

James Gollin, *Pied Piper: the Many Lives of Noah Greenberg*, New York: Pendragon Press, 2001.

Gundle 1995

Stephen Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa (1943-1991)*, Firenze: Giunti, 1995.

Haines 2001

John Haines, *The arabic style of performing medieval music*, «Early Music» XXIX/3, 2001, pp.369-378.

Haines 2002

John Haines, *Paraphrases musico-théâtrales du Jeu de Robin et Marion, 1870-1930*, «Revue d'histoire du theatre», LIV, 2002, p. 281-294.

Haines 2008

John Haines, *Marius Barbeau et le Moyen-âge*, in *Around and About Marius Barbeau: Modelling Twentieth-century Culture*, a cura di Gordon Smith, Hull: Canadian Museum of Civilization, 2008, pp. 185-197.

Haines 2014

John Haines, *Antiquarianism and the Institutionalization of Early Music*, in *The Oxford Handbook of Early Music Revival*, a cura di Caroline Bithell, Juniper Hill, Oxford: Oxford University Press, 2014, pp. 73-93.

Haskell 1988

Harry Haskell, *The Early Music Revival: a history*, New York: Thames and Hudson, 1988.

Kelly 2011

Thomas Forrest Kelly, *Early Music: a Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 2011.

Koegler 1995

Horst Koegler, *Dizionario della danza e del balletto*, Roma: Gremese, 1995.

Kopisch 1838

August Kopisch, *Agrumi: Volksthümliche Poesien aus allen Mundarten Italiens und seiner Inseln*, Berlino: Crantz, 1838.

Lang 1962

Paul. H. Lang, *Reviewed work: The history of Italian music. Volume I, From Gregorian Chant to Giacomo Carissini*, «The Musical Quarterly», XLVIII/4, 1962, pp. 550-558.

Leech-Wilkinson 2002

Daniel Leech-Wilkinson, *The Modern Invention of Medieval Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Leydi 1966

Roberto Leydi, *Arcaicità e contemporaneità della comunicazione popolare. Primi appunti sulla canzone narrativa*, «Marcatré», 26-29, 1966, pp. 164-179.

Leydi 1972

Roberto Leydi, *Il folk revival*, Palermo: Flaccovio, 1972.

Leydi 2008

Roberto Leydi, *L'altra musica*, Milano-Lucca: Ricordi-Lim, 2008 - Le sfere, 47.

Liguori 2014

Gaetano Liguori, *Confesso che ho suonato*, Milano: Skira, 2014.

Lindley 1977

Mark Lindley, *Pioneering in Pamparato*, *Early Music*, V/1, 1977, p. 125.

Liuzzi 1929

Fernando Liuzzi, *L'espressione musicale nel dramma liturgico*, Torino: Chiantore, 1929.

Liuzzi 1930

Fernando Liuzzi, *Drammi musicali dei secoli XI-XIV*, Torino: Chiantore, 1930.

Liuzzi 1932

Fernando Liuzzi, *Melodie per un mistero italiano del Duecento*, Milano: Treves 1932.

Liuzzi 1935a

La Passione di Cristo nelle intonazioni del Laudario di Cortona (secolo XIII), interpretate da Fernando Liuzzi, Roma: De Santis, 1935.

Liuzzi 1935b

La lauda e i primordi della melodia italiana, ed. Fernando Liuzzi, 2 vols, Roma: Ist. Poligr. dello Stato, 1935.

Liuzzi 1937

Sponsus: le vergini savie e le vergini folli. Dramma liturgico del secolo XII, trascritto da Fernando Liuzzi, Roma: Mignani, 1937.

Livingstone 1999

Tamara E. Livingstone, *Music Revivals: Towards a General Theory*, «Ethnomusicology», LIII/1, 1999, pp. 66-85.

Lo Pinto 2014

Luca Lo Pinto, *Romanzo di un giovane povero. Una conversazione con Simone Carella*, in <http://doppiozero.com>, 24 giugno 2014, consultato in maggio 2017.

Luisi 1977

Francesco Luisi, *Da Perugia. Tavola rotonda sui problemi dell'interpretazione ed esecuzione della musica medievale, nell'arco delle manifestazioni musicali promosse dalla Sagra Musicale Umbra. 12-13 settembre 1977*, «Rivista Musicale Italiana», XI/4, ottobre-dicembre 1977, pp. 644-646.

Nattiez 2002

Jean Jacques Nattiez, *Interpretazione e autenticità*, in Enciclopedia della musica, Vol. II. Il sapere musicale, a cura di J. J. Nattiez, Torino, Einaudi, 2002, pp. 1064-1083.

Nicolodi 1979

Fiamma Nicolodi, *L'opera lirica del '900 in Italia: considerazioni e aspetti inediti*, in *Quarant'anni di spettacolo in Italia attraverso l'opera di Maria De' Matteis*, catalogo della mostra a cura di Cristina Nuzzi, Firenze: Vallecchi, 1979, pp. 19-37.

Nicolodi 1982

Fiamma Nicolodi, *Gusti e tendenze del novecento musicale in Italia*, Firenze; Sansoni 1982, pp. 67-118.

Macchiarella 2005

Ignazio Macchiarella, *Il canto necessario. Giovanna Marini compositrice, didatta e interprete*, Udine: Nota, 2005.

Mantovani 2016

Sandra Mantovani, *I modi interpretativi del canto popolare (1965-1970)*, in Plastino 2016, pp. 236-247.

Marangoni 2011

Alessandro Marangoni, *La filosofia della musica di Fernando Liuzzi*, s.e., 2011.

Mattioli 2016

Valerio Mattioli, *Superonda. Storia segreta della musica italiana*, Milano: Baldini&Castoldi, 2016.

Mele 1961

Tornate a Cristo con paura: composizione di laudi drammatiche perugine dei secoli 13. e 14., programma a cura di Giuseppe L. Mele, Milano: Edizioni dell'Ente manifestazioni milanesi, 1961.

Michelone 2008

Guido Michelone, *Jazz '68*, Milano: Università Cattolica, 2008.

Middleton 1998

Richard Middleton, *Studiare la popular music*, Milano: Feltrinelli, 1998.

Moneta Caglio 1958

Ernesto Moneta Caglio, *Recensione a* Antologia sonora della Musica Italiana dal canto Ambrosiano a Vivaldi, «Musica Sacra», II serie, III/4, 1958, pp. 120-121.

Moneta Caglio 1967

Ernesto Moneta Caglio, *s. t.*, in «Musica Sacra», II serie, XII, 6, 1967, p. 123.

Monk 1973

Christopher Monk, *Where the winds blows*, Early Music, III/1, 1973, pp. 63, 65.

Morrow 1978

Micheal Morrow, *Musical Performance and Authenticity*, «Early Music», VI/2, 1978, pp. 233, 235, 237, 239, 241, 243, 245-246.

Monterosso 1956

Raffaello Monterosso, *Musica e ritmica dei trovatori*, 1956.

Nci 1966

Il Nuovo Canzoniere Italiano: discussione di temi e decisioni organizzative : Milano, ottobre-dicembre 1965, a cura di Cesare Bermani, Gioietta Dallò, Michele Luciano Straniero, Milano: Edizioni del Gallo, 1966 - Strumenti di lavoro. Archivi delle comunicazioni di massa e di classe 3.

Nettl 1995

Bruno Nettl, *Heartland excursions : ethnomusicological reflexions on schools of music*, Urbana and Chicago : University of Illinois Press, 1995.

Palisca 1963

Claude V. Palisca, *The History of Italian Music - Reviews*, «Renaissance Music», XVI/1, 1963, pp. 17-19.

Pannella 1976

Liliana Pannella, *Valentino Bucchi: anticonformismo e politica musicale italiana*, Firenze: La Nuova Italia, 1976.

Panti 2011

Cecilia Panti, *Pregiudizi e miti sulla musica medievale, fra oblii e riscoperte*, «Semicerchio» numero monografico *Da Carlo martello al Nome della Rosa. Musica e letteratura in un*

Medioevo immaginato, a cura di Gianni Guastella e Marianna Marrucci XLIV/1, 2011, pp. 22-36.

Piccardi 2006

Carlo Piccardi, *La radio come moderno spazio di musica reservata*, «Acoustical, Arts and Artifacts. Technology, Aesthetics, Communication», 3, 2006, pp. 9-18.

Portelli 1996

Alessandro Portelli, *Oral History in Italy*, in *Oral History: An Interdisciplinary Anthology* a cura di David K. Dunaway, Willa K. Baum, Lanham: Altamira Press, 1996, pp. 391-416.

Pro Musica Antiqua 1956

Pro Musica Antiqua di Bruxelles diretta da Safford Cape, programma di sala del concerto del 14 aprile 1956 ore 17.30, Aula Magna, Roma, Istituzione Universitaria dei Concerti, Stagione 1955-56.

Quattrocchi 1991

Arrigo Quattrocchi, *Storia dell'Accademia Filarmonica Romana*, Roma: Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1991.

Rebaudengo 2005

Annibale Rebaudengo, *Gli adulti e la musica: luoghi e funzioni della pratica amatoriale*, Torino: Edt, 2005.

Rubinoff 2013

Kailan R. Rubinoff, *A revolution in sheep's wool stockings: early music and '1968'*, in *Music and Protest in 1968*, a cura di Beate Kutschke, Barley Norton, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, pp. 237-254.

Ruini-Sabaino 2006

Il future della musica medievale: Una tavola rotonda, a cura di Cesario Ruini e Daniele Sabaino, «Il Saggiatore musicale», XIII/2, pp. 349-379.

Salveti 2000

Guido Salvetti, *Ideologie politiche e poetiche musicali nel Novecento italiano*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXXV/1-2, Le discipline musicologiche: prospettive di fine secolo, 2000, pp. 107-133.

Salvatori 1981

Dario Salvatori, *Folkstudio story*, Torino: Studio Forma, 1981.

Salveti 2000

Guido Salvetti, *Ideologie politiche e poetiche musicali nel Novecento italiano*, «Rivista italiana di musicologia», XXXV, 1/2, *Le discipline musicologiche: prospettive di fine secolo*, 2000, pp. 107-133.

San Babila 1949

San Babila - Eco della vita parrocchiale, anno xxxv, gennaio 1949.

Santoro 2013

Lorenzo Santoro, *Musica e Politica nell'Italia unita. Dall'Illuminismo alla repubblica dei partiti*, Venezia: Marsilio, 2013.

Shelemay 2001

Kay Kaufman Shelemay, *Toward an Ethnomusicology of the Early Music Movement: Thoughts on Bridging Disciplines and Musical Worlds*, «Ethnomusicology», ILX/1, 2001 pp. 1-29.

Shelemay 2011

Kay Kaufman Shelemay, *Musical communities: rethinking the collective in music*, «Journal of the American Musicological Society» LIIV/2, 2011, pp. 349-390.

Sherman 2002

Bernard D. Sherman, *Interviste sulla musica antica: dal canto gregoriano a Monteverdi*, Torino: EDT, 2002.

Shull 2006

Jonathan Shull, *Locating the past in the Present: Living Traditions and the Performance of Early Music*, «Ethnomusicology Forum», XV/1, 2006, pp. 87-111.

Sponsus 1961

Sponsus (Le Vergini savie e le Vergini folli), Visitatio Sepuchri (Le tre Marie al Sepolcro). Due sacre rappresentazioni del XII e del XIII secolo, regia di Nives Poli, direzione musicale di Rolf Rapp, 9-12 febbraio 1961 Teatro del Convegno. Programma di sala.

Stebbins 1992

Robert A. Stebbins, *Amateurs, Professionals and Serious Leisure*, Montreal: McGill-Queen's University Press, 1992.

Streicher 2014

Johannes Streicher, *Le corrispondenze fiorentine di Arnaldo Bonaventura nella rivista «Musica»*, in *Firenze e la musica. Fonti, protagonisti, committenza*, a cura di Cecilia Bacherini, Giacomo Sciommeri, Agostino Ziino, Roma: Istituto Italiano per la Storia della Musica, 2014, pp. 477-526.

Taruskin 1995

Richard Taruskin, *Text and Act: Essays on Music and Performance*, New York-Oxford: Oxford University Press.

Tomatis 2016a

Jacopo Tomatis, *Il folk a Canzonissima '74*, in, pp. 263-262.

Tomatis 2016b

Il dibattito sul folk a Canzonissima '74, a cura di Jacopo Tomatis, in *La musica folk. Storie, protagonisti e documenti del folk revival*, a cura di Goffredo Plastino, Milano: Il Saggiatore, 2016.

Tomlinson 2001

Gary Tomlinson, *Music, Anthropology, History*, «Il Saggiatore Musicale», VIII/1, 2001 La storia della musica: Prospettive del secolo XXI Convegno internazionale di studi, Bologna, 17-18 novembre 2000, pp. 21-37.

Tortora 1990

Daniela Tortora, *Nuova Consonanza: trent'anni di musica contemporanea, 1959-1988*, Lucca: Lim, 1990.

Toschi 1925

Paolo Toschi, *Antico dramma sacro italiano*, 1925.

Tinterri 2011

Alessandro Tinterri, *Arlecchino a Palazzo Venezia: Momenti di teatro nell'Italia anni Trenta*, Perugia: Morlacchi, 2011.

Travers 1998

Roger-Claude Travers, *1947-1997: Vivaldi, les baroques et la critique*, in *Cinquant'anni di produzioni e consumi della musica dell'età di Vivaldi. 1947-1997*, a cura di Francesco Fanna e Michael Talbot, Firenze: Olschki 1998, pp. 53-74.

Turba 2017

Alessandro Turba, *Qualcosa su don Biella e sulla Polifonica Ambrosiana*, in *La Polifonica Ambrosiana (1947-1980). Musica antica nell'Italia del secondo dopoguerra*, a cura di Livio Aragona e Claudio Toscani, Lucca: LIM, 2017, pp. 3-30.

Upton 2012

Elizabeth Upton, *Concepts of Authenticity in Early Music and Popular Music Communities*, *Ethnomusicology Review*, 17, 2012, pp. 1-13.

Urbino 1998

Urbino che passione... 30 anni di musica antica in Italia, a cura di Paola Pacetti, s.l., Palestrina, 1998.

Wernli 1977

Andrea Wernli, *La percettibilità delle strutture isoritmiche. Osservazioni sui Mottetti di Guillaume de Machaut*, «Studi Musicali», VI, 1977, pp. 13-26.

Williams 2007

Alexandra Williams, *'Bonnie Sweet Recorder': Some Issues Arising from Arnold Dolmetsch's Early English Performances*, «Early Music» XXXV/1, 2007, pp. 67-80.

Wilson 2013

Nick Wilson, *The Art of Re-Enchantment*, Oxford: Oxford University Press, 2013.

Wolf 1919

Johannes Wolf, *Die Tänze des Mittelalters. Eine Untersuchung des Wesen des ältesten Instrumentalmusik*, «Archiv für Musikwissenschaft» I, 1918-1919, pp. 10-42.

Yri 2006

Kirsten Yri, *Noah Greenberg and the New York Pro Musica: Medievalism and the Cultural Front*, «American Music», XXIV/4, 2006, pp. 421-444.

Zanoncelli 1986

Luisa Zanoncelli, *La politica culturale della Scala*, in *Milano anni Cinquanta*, Petrillo G., Scalpelli A. (a cura di) Franco Angeli, Milano 1986, pp. 779-827.

Zaslaw 2001

Neal Zaslaw, *Reflections on 50 years of early music*, «Early Music»«, XXIX/1, 2001, pp. 5-14.

Articoli di quotidiani e stampa non specializzata

1932 Corriere 1932

s. a., *La chiusura del Festival musicale*, «Corriere della Sera», 16 settembre 1932.

Gazzetta 1932

La terza serata d'opera da camera coronata dal pieno successo, «Gazzetta di Venezia», 16 settembre 1932.

- Labroca 1932
 Mario Labroca, *Un'antica "Passione" italiana realizzata al Festival di Venezia*, «Il Lavoro Fascista», 17 settembre 1932.
- Toni 1932
 Alceo Toni, *Chiusura del Festival di Venezia*, Il Popolo d'Italia, 16 settembre 1932.
- 1938 Loria 1938
 Arturo Loria, *Il IV «Maggio Musicale Fiorentino»*, VII/6, 1938, pp. 309-312.
- 1948 Mila 1948
 Massimo Mila, *Pro Musica Antiqua*, «l'Unità» edizione piemontese, 10 novembre.
- 1952 Barblan 1952
 Barblan, Cronaca da Milano, «La Rassegna Musicale», 22, 1952, pp. 158-159.
- 1953 Abbiati 1953
 Franco Abbiati, *Musiche antiche al Nuovo inaugurano la stagione ARC*, Corriere della Sera, 3 ottobre 1953.
- 1956 Avanti! 1956
 S.a., *Pro Musica Antiqua alla Piccola Scala*, «L'Avanti!», 14 aprile 1956.
- Corriere della Sera 1956
 s.a. (probabilmente Franco Abbiati), s.t., «Corriere della Sera», 14 aprile 1956.
- Corriere Lombardo 1956
 s.a., s.t., Il Corriere Lombardo, 18-19 aprile 1956.
- 1958 Radiocorriere 1959
 s.a., *La musica nella Firenze dei Medici*, «Radiocorriere», XXXVI/45, 1959, p. 7.
- 1959 Berri 1959
 Pietro Berri, *Le iniziative fonografiche che fanno onore all'Italia*, Musica e Dischi, 158, agosto 1959, p. 36.
- 1960 Il Disco 1960
I capolavori di quindici secoli in dieci dischi microsolco, Il Disco, II, 2, 1960, p. 36.
- Il Messaggero 1960
 M. R., *Pro Musica Antiqua*, «Il Messaggero», 5 marzo 1960

- Marinelli 1960
Carlo Marinelli, *Antologia sonora della musica italiana*, «Microsolco» 1959, pp. 12-17.
- Pannain 1960
Guido Pannain, *Musica Antiqua a S. Cecilia*, «Il Tempo», 5 marzo 1960.
- Valente 1960
Erasmus Valente, *Il dramma liturgico "Daniele" ieri al Festival dei Due Mondi*, l'Unità, 16 giugno 1960.
- 1961 Corriere 1961
s.a., *Si apre il Convegno con due sacre rappresentazioni*, Corriere della Sera, 10 febbraio 1961.
- Gianoli 1961
Luigi Gianoli, *Stupende musiche commentano l'azione*, «L'Italia», 29 giugno 1961.
- L'Unità 1961
G. T., *Tornate a Cristo, con paura*, L'Unità, 29 giugno 1961.
- Manzella 1961
Domenico Manzella, *Il drammatico misticismo delle laudi medievali in "Tornate a Cristo, con paura"*, «L'Italia», 29 giugno 1961.
- 1963 Borra 1963
Domenico Borra, *Musica alla corte di Borgogna - Microsolco al microscopio*, Disclub, I/1, 1963, pp. 25-28.
- Disclub 1963
La Redazione, introduzione alla rivista, Disclub, I/1, 1963, p. 1.
- Valente 1963
Erasmus Valente, *Esce dalla tenebre la musica del Medioevo*, l'Unità, 11 agosto
- 1964 Dal Fabbro 1964
Beniamino Dal Fabbro, *Fragile grazie di antiche espressioni*, Il Giorno, febbraio.
- L'Unità 1964
E. V. (Erasmus Valente), *Safford Cape all'Auditorio*, l'Unità, 8 febbraio 1964.
- 1965 Études 1965

s. a., *Ludus Paschalis*, «Études», 37, 1965, p. 599.

Martinotti 1965

Sergio Martinotti, *Notre Dame Organa-Leoninus and Perotinus Magister. Russel Oberlin*, recensione, «Disclub», III/13, 1965, pp. 29-30.

Pasi 1965

Mario Pasi, *Il problema del disco e la sua funzione culturale*, Musica d'oggi, VIII/7, 1965, pp. 201-204.

Volpicelli 1965.

L. Volpicelli, *Educati alla sincerità non saranno più villani*, Il Corriere della Sera, 17 febbraio 1965.

1967 Il Cantastorie 1967

s. a., *Incontri con il mondo popolare*, Il Cantastorie, Aprile-Luglio 1967.

Santi 1967

Piero Santi, *Da Casella al Folk Song*, Avanti!, 16 settembre 1967.

1968 Urbino 1968

s.a., *Urbino non vuole diventare una città-museo*, l'Unità, 17 marzo 1968.

1971 Bartel 1971

Rudolph Bartel, *Consigli per un complesso di flauti dolci*, Il Flauto Dolce, I/1, pp. 3-8

Rostirolla 1971

Giancarlo Rostirolla, *Il flauto dolce in Italia e la società italiana del flauto dolce*, Il flauto dolce, I/1, 1971, pp. 1-2.

Tieri 1971

Guglielmina Tieri, *Il corso di flauto dolce e strumenti rinascimentali al conservatorio di Venezia*, Il flauto dolce, I/1, 1971, pp. 13-15.

1972 Alton 1972

Edwin Alton, il flauto dolce in Inghilterra, in Il Flauto Dolce, SIFD, n. 2, gennaio-giugno 1972, pp. 3-4.

Conati 1972

Marcello Conati, recensione a *I canti popolari italiani - il Medioevo; I canti popolari italiani - Emigrazione: canti del passaporto rosso*, «Discoteca alta fedeltà», xii/118, 1972, pp. 76; 78; 80.

Moeck 1972

Hermann Moeck, *Il flauto dolce: passato e presente*, traduzione a cura di Giorgio Sacco, *Il flauto dolce*, 2, 1972, pp. 1-2.

Pintor 1972

Giaime Pintor, *Suono Hi-Fi*, ottobre 1972 p. 68.

Valente 1972

Erasmus Valente, *Folk da Napoli e dal Kentucky*, *l'Unità*, 3 luglio 1972.

1973 Strumenti 1973

s. a., *Strumenti-novità*, Discoteca alta fedeltà, XIV/136, 1973, pp. 68-69.

L'Unità 1973

S.a., *Dalla Polonia nel Lazio la musica antica che piace ai giovani*, *l'Unità*, 31 luglio 1973.

1975 Bonv 1975

R. Bonv., *Dal Barocco ai Trovatori*, *Il Tempo*, 5 dicembre 1975.

Dl 1975

P. Dl, *La musica di corte*, *Paese Sera*, 5 dicembre 1975.

Valente 1975

Erasmus Valente, *The Early Music Consort of London*, *l'Unità*, 5 dicembre 1975.

1976 Capirci 1976

Paolo Capirci, *Frans Brüggen*, *Stereoplay*, V/38, 1976, p. 182, 238.

Lucilla 1976

Lucilla, *Comincia l'epoca del flauto dolce?*, *Il Messaggero*, 17 settembre 1976.

Martino 1976a

Adriana Martino, *Con la chitarra in casa*, *l'unità*, 15 settembre 1976.

Martino 1976b

Adriana Martino, *I giovani e la musica*, *l'unità*, 3 settembre 1976.

Pintor 1976

G. Pintor, *Bella consolazione questa sceneggiata*, La Repubblica, 17 settembre 1976.

Rifilato 1976

Gabriele Rifilato, *Corsi musicali estivi. Urbino e la musica antica*, in Stereoplay, V/37, 1976, pp. 181-189.

Rifilato 1976b

Gabriele Rifilato, recensione a *Musica dei menestrelli*, Studio der Fruhen Musik, Telefunken (Das alte werk) Aw 641928, Stereoplay, n. 35, anno V, luglio-agosto 1976, p. 88.

Rifilato 1976c

Gabriele Rifilato, recensione a *Musica dei menestrelli* di Studio der Frühen Musik, Telefunken (Das Alte Werk) 641928, «Stereoplay», V/35, 1976, p. 88.

1977 Angeloni 1977

Angeloni, intervista a Severino Gazzelloni, L'Unità, 30 ottobre 1977.

Rifilato 1977

Gabriele Rifilato, *Ancora su musica e musicologia*, risposta alla lettera del sig. Eugenio Cattaneo, Stereoplay, VI/47, pp. 282; 284.

Rifilato 1977b

Gabriele Rifilato, *David Munrow*, Stereoplay, VI/48, 1977, p. 172.

1978 Beacco 1978

Enzo Beacco, *Studio di musica antica... a ritroso dal '500 al '200*, Discoteca alta fedeltà, XIX/178-179.

Casanova 1978

Carla M. Casanova, *I magnifici cinque*, Discoteca alta fedeltà, XIX/178-179, pp. 2-3.

Machaut 1978

s.a., *La nostra guida discografica attraverso l'opera di un maestro del polifonismo*, Stereoplay VII, n. 55, maggio 1978, p. 164 e 218.

Rifilato 1978

Gabriele Rifilato, *René Clemencic*, Stereoplay, VII/52, 1978, pp. 160-161.

- Valente 1978
Erasmus Valente, *Sette nuovi concerti di musica antica*, l'unità, 17 settembre 1978.
- 1979 Bufalini 1979
Marcello Bufalini, *Sugli strumenti originali*, lettera pubblicata nella rubrica "Chiedetelo a Stereoplay, Stereoplay, VIII/67, 1979, p. 236.
- Brunelli 1979
Roberto Brunelli, *Alia Musica ovvero i suoni dimenticati*, «Superstereo», I/3, pp. 256-259.
- Domenichini 1979
Riccardo Domenichini, lettera a Chiedetelo a Stereoplay, Stereoplay, VIII/64, 1979, p. 220.
- Gualberto-Rifilato 1979
Gianni Gualberto, Gabriele Rifilato, *René Clemencic*, stereoplay, VIII/69, 1979, pp. 240;242; 246; 250; 252.
- Stereoplay 1979
s.a., *Un giovane nome alla Scala: Mario Delli Ponti*, Stereoplay, VIII/64, pp. 161; 164.
- Rifilato 1979
Gabriele Rifilato, *Musica antica: un fenomeno soprattutto culturale*, risposta a Riccardo Domenichini, Stereoplay, VIII/64, 1979, p. 220.
- Rifilato 1979b
Gabriele Rifilato, *Il liuto*, nella rubrica *Déjà-vu della musica antica*, Stereoplay, VIII/65, 1979, p. 204.
- Gregoriano 1979
Daniele Rubboli, Adriano Bassi, Antonio Casile, *Canto gregoriano*, Stereoplay, IX/81, 1979, pp. 150-152.
- Teatro Tenda 1979
S.a., *Musica celtica al Teatro Tenda*, Stereoplay, VIII/61, 1979.
- Tirsi 1979
s. a., *Tirsi e Clori. Deller, Clemencic. Gilbert*, Stereoplay, 71, 1979, p. 234.
- 1980 Discoteca 1980

Servizio sulle casse Tensai, *Discoteca hifi*, XXI/204, 1980, pp. 106-109.

Leydi 1980

Roberto Leydi, *Dalle fortune del passato ai fenomeni del presente*, «Laboratorio Musica», 13, 1980, pp. 14-16.

2015 Piazza 2015

Massimo Piazza, *La sera andavamo a Massenzio: quando il cinema era per tutti*, *Ferraraitalia*, testata giornalistica online, n. 1, 19 marzo 2015.