

## Libri e Musica

ROBERT L. KENDRICK, *The sounds of Milan, 1585–1650*, Oxford – New York, Oxford University Press, 2002, 528 pp., ess. mus.

Una visione insieme complessiva ed analitica della cultura musicale a Milano fra gli ultimi decenni del Cinquecento e la prima metà del Seicento è operazione difficile e piena di trappole. Robert Kendrick, che già ci aveva stupito con un'incurisione a vasto raggio nei monasteri femminili cittadini di quegli anni (il suo *Celestial sirens. Nuns and their music in early modern Milan* è del 1996), è forse oggi una delle pochissime persone in grado di gestire un repertorio così poco studiato e sfaccettato. Il lettore che si addentrasse in *The sounds of Milan*, si accorgerà subito che Kendrick, ragionevolmente, si pone dei limiti: trascura in buona sostanza la produzione profana, seppur con qualche attenzione al madrigale e qualcun'altra, ancora più occasionale, alla musica strumentale. Il taglio sacro-allargato che propone il volume ha tuttavia una sua giustificazione: questo è il repertorio che sopravvive e che in qualche modo caratterizza, anche storiograficamente, il contributo musicale milanese. Cercare le chiavi proprio sotto il lampione perché lì c'è più luce, con la Milano musicale del primo Seicento funziona meglio che altrove, perché, potremmo dire, le chiavi sembra siano state perse proprio lì. E in effetti — in anni che ereditano il verbo di san Carlo e proseguono poi sotto l'occhio vigile del nipote Federico — la *pietas* milanese è certamente l'elemento peculiare di una cultura cittadina, la cui vera prerogativa, per il resto, è di operare sottovoce. Soprattutto in ambito musicale. Questa scarsa propensione ad inserirsi nello *star system* (i Frescobaldi e i Monteverdi non nascono, né operano a Milano) ha contribuito al disinteresse del repertorio che invece, come mostra Kendrick, è ricchissimo di perle. Nel suo decorso storico inoltre, pur in un'epoca di grandi cambiamenti come questa, la produzione milanese si dispone a raccontare un'evoluzione dello stile barocco che, altrove, le luci abbaglianti di singoli musicisti rendono spesso inafferrabile.

*The sounds of Milan*, oltre alle ampie appendici documentarie, si articola in tre parti: *grosso modo* i luoghi, la pratica, lo stile. Ciascuna sezione, e con taglio di volta in volta più radicale, propone un approccio che prende opportunamente le distanze dalla storiografia acquisita: i luoghi non interessano solo come centri produttivi ma sono osservati nella loro spazialità e a tratti l'occhio di Kendrick, che non trascura di restituire l'immaginario artistico figurativo, sembra rendere volumi e dimensioni fisiche della musica di Ardemano, Arnone, Biuni, Cantone, Cima, Donati, Gabussi, Ghizzolo, Grancini, Nantermi, Pellegrini, Rognoni, Turati, Vecchi, nomi che finora sono spesso rimasti tali.

Il fare musica nelle sue manifestazioni più diverse è poi oggetto della seconda parte: dai rituali liturgici e devozionali, ai dibattiti, pur contenuti, dei salotti milanesi; dalle carriere (soprattutto ecclesiastiche) che si offrivano ai musicisti, all'editoria. Uno spaccato di una Milano fin frenetica nella sua attenzione a manifestazioni musicali che si rivela un ottima base per ricostruire la cultura musicale locale nei suoi rapporti con l'esterno.

L'ultima parte, dedicata all'analisi delle musiche pubblicate a Milano o in altro modo legate alla città, è quella che più appare ammirevole per arditezza d'approccio. Credo non sia difficile, per chi appena si è occupato di queste cose trovare motivi di disaccordo in quasi duecento pagine di investigazioni stilistiche; ma in una lettura così vasta è la restituzione di un evolversi del pensiero musicale che vince su tutto: una sorta di 'carotaggio' in loco della produzione sacra barocca di una città pur consapevole della specificità liturgica del rito ambrosiano ma attentissima, per posizione geografica e naturale predisposizione, al contributo dei principali centri italiani.

Certo, il taglio assai specialistico di questa sezione può imbarazzare lo studioso anche più consapevole. Infiniti sono i riferimenti a musiche non solo poco accessibili ma probabilmente mai visionate (anche dal lettore esperto). La messe esemplificativa di Kendrick è peraltro abbondante, ma in nessun caso può sostituire il confronto diretto con le fonti e il valore aggiunto di tale confronto. A ciò si aggiunge la scelta sciagurata di porre le abbondanti note a fine volume, tanto più grave per un editore prestigioso come Oxford University Press (stupisco che gli studiosi non si siano ancora ribellati a questo dilagante malvezzo della pubblicistica scientifica). Tuttavia un approccio così articolato offre una griglia in cui muoversi e scoprire nessi e relazioni che Kendrick ha la *souplesse* di mostrare senza proporre dei percorsi specifici, se non quello cronologico. Caso significativo della produzione milanese — e in qualche modo chiave per comprendere lo spirito insieme attento alla tradizione locale e curioso delle novità che si agitano fuori porta — è l'evoluzione che per esempio subisce nella prima metà del secolo il mottetto di piccole dimensioni, luogo prediletto da Kendrick.

Qui è infatti possibile inseguirne le tappe della storia stilistica di un genere solo osservando il successo delle edizioni miscelanee, prerogativa non certo milanese, ma che per qualità della selezione si rivela uno dei momenti forti della produzione locale. La prima tappa la si deve a un cantore del duomo, Francesco Lucino, frate umiliato molto vicino a Federico Borromeo. Nel 1608, quando ancora non si era diffusa la moda veneziana del concerto spirituale, Lucino pubblica i *Concerti de diversi eccellenti autori a 2, 3 e 4 voci*. È una selezione prestigiosa, una delle primissime, che farà la fortuna del nuovo genere, e si pone a conclusione di un decennio di una straordinaria attività editoriale: una trentina di pubblicazioni apparse in Italia di cui quasi la metà nel solo catalogo di Tini-Lomazzo, l'editore di Lucino. Certo i mottetti a quattro voci della raccolta appartengono in tutto e per tutto alla tradi-

zione palestriniana, ma quelli a tre e soprattutto due voci, a cui Gabussi offre il principale contributo, già denunciano la libertà espressiva che qualche anno dopo produrrà mottetti a voce sola indistinguibili dalla cantata sacra.

Il sostegno spirituale offerto dall'arcivescovo Borromeo alla nuova produzione editoriale determina il successo della raccolta, subito ristampata e subito esaurita. D'altra parte, il genere meglio riesce a penetrare le chiese più piccole e, con testi poetici ormai svincolatissimi dal canone e prediligendo una conduzione musicale meno rigorosa, più facilmente commuove il fedele. Già nell'*Aggiunta nuova* del 1612, dove Lucino accosta altri quattordici brani ai trentaquattro mottetti dei *Concerti*, la generazione più vecchia scompare (Gabussi, Borgo, Arnone e Cima), e accanto a testi poetici ormai dichiaratamente sentimentali spicca il *Dialogo* di Ardemanio curiosamente a voce sola, dove la distinzione fra le parti (Maria e il Cristo) è resa dalla giustapposizione di *piano* e *forte*.

I dodici nuovi brani della *Seconda aggiunta*, pubblicata nel 1617 poco prima della morte di Lucino, sembrano ritornare su propri passi recuperando apparentemente il quartetto vocale. In realtà qui si afferma la presa di coscienza del genere che riscopre la nobiltà delle dimensioni più vaste: non quindi una reazione, ma l'affermazione del proprio *status* di modello, evidentemente non solo locale. Significativa l'attenzione al soggetto mariano, carissimo ai milanesi e spesso rivendicato come esclusivo: da questa raccolta in poi partirà una rincorsa alla gloria mottettistica della Vergine almeno fino a tutta la metà del secolo (la stessa successiva fortuna delle sue litanie è in qualche modo legata al rinnovato interesse). Ora l'impianto formale è consolidato: i contrasti, gli episodi brevi, lo sfoltimento improvviso delle parti, la disponibilità alla cantabilità solistica e a tratti anche al virtuosismo, un uso ormai sicuro del basso continuo, sono tutti tratti ormai maturi del genere. E che i compositori milanesi, complice l'attività editoriale di Lomazzo, abbiano lasciato il segno nel panorama europeo lo testimonia un'altra raccolta di musicisti locali, stampata però a Venezia. È il celebre *Parnassus musicus ferdinandaeus* pubblicato nel 1615 da Giovanni Battista Bonometti, un cantore trasferitosi alla corte austriaca. Qui tuttavia l'attenzione è ancora legata al mottetto a più voci con spiccata funzione liturgica, che in qualche modo restituisce la solennità dell'attività musicale della cattedrale milanese (senza peraltro dipendere dal rito ambrosiano), la più riconoscibile anche fuori città.

Il definitivo rinnovamento — come racconta Kendrick — si ha con la pubblicazione nel 1626 intitolata *Flores praestantissimorum virorum*, sempre per i tipi di Lomazzo. La collezione è straordinariamente varia, per la scelta degli autori (alcuni sono già morti, altri mai apparsi prima), come per la diversità degli stili che, ampiamente influenzati dall'ormai diffusissima produzione profana, innestano sperimentalismi vocali su una forma di fatto liberissima. Fra le altre cose compare l'uso dell'obbligato strumentale che dimostra come si sia diffusa la volontà di portare il concerto in chiesa.

Osserva Kendrick: «Le strutture retoriche operanti nei mottetti e nella musica profana degli anni Venti si sono ormai decisamente distaccate da quelle della generazione precedente, ed è proprio in questi lavori che la sinergia con le nuove forme dell'oratoria sacra diventa determinante» (p. 321). Di fatto, come il testo sacro s'arricchisce di suggestioni e metafore colte dall'immaginario quotidiano, anche artistico o teatrale, la musica si sforza di restituire la vivacità e il turgore del verso ormai pienamente barocco, intriso della spettacolarità dell'azione scenica. Il riconoscere una retorica teatrale anche nella scrittura mottettistica, sia letteraria che musicale, rivela, in una città apparentemente poco coinvolta dalle teorie fiorentine sul recitativo, la presenza di un territorio privilegiato per la sperimentazione del rapporto testo-musica.

Su quella che proprio in questi anni è la forma più originalmente locale, il mottetto a poche voci, forse varrebbe la pena intraprendere un'indagine seria per riconoscervi non tanto le influenze di un teatro d'opera sempre più dilagante, ma al contrario la pratica sperimentale di un'affettività della parola cantata che scopre — nel luogo più spontaneamente disposto alle passioni, ovvero quello sacro — una identità propria e una legittimità ad esistere poi riversata con grande sicurezza sulla scena profana. Certo, è un po' il ribaltare la teoria più diffusa, ma nella 'periferia operistica', la presa di coscienza degli affetti, lo strumentalismo vocale, banalmente la «seconda pratica», è territorio comune innanzitutto a partire dal concerto spirituale.

L'ultima raccolta milanese che cade nell'ambito cronologico individuato da Kendrick, il *Teatro musicale* di Giorgio Rolla pubblicato nel 1649, è manifestazione paradigmatica di tale uso sapiente e spregiudicato del linguaggio musicale nelle sue forme più spontaneamente affettive. Qui la scena teatrale è già ormai un termine di confronto esplicito, tanto che alcuni mottetti sono vere e proprie cantate con recitativo, e la direzione presa dalla forma mottettistica è oramai senza incertezze. Kendrick tratta solo marginalmente di quest'ultima raccolta perché, quantunque chiuda la produzione editoriale di Rolla (lo stampatore che aveva preso il posto di Lomazzo nell'editoria musicale cittadina), in realtà si pone soprattutto come apertura al nuovo corso della produzione spirituale. E sul secondo Seicento milanese tutto è ancora da fare.

Con questo libro, invece, il grosso del primo Seicento milanese è stato dissodato, quantomeno della produzione passata per i torchi cittadini. Non è cosa da poco perché, sebbene le ipotesi di ricerca su questo stesso materiale rimangano potenzialmente infinite, ora è possibile operare sapendo dove posare i piedi. In un panorama di ricerca come quello attuale, sempre più parcellizzato e spesso compiaciuto, un'indagine ad ampio respiro come questa merita quantomeno il plauso che si deve a un lavoro pionieristico.

Davide Daolmi