



VESPERALI MMXII

Lunedì 19 marzo 2012 (San Giuseppe)

Chiesa di Sant'Antonio, Piazza Dante, Lugano, ore 17.00
entrata libera

Responsori della Settimana Santa di Carlo Gesualdo, principe di Venosa (1566–1613)

Ensemble Arte Musica (Roma), direzione di Francesco Cera
Testimonianza di Luca Doninelli (Milano)

Associazione Amici della Musica in Cattedrale, Lugano

L'autore

Della vita di Carlo Gesualdo, principe di Venosa (Napoli, ca. 1566–Avellino, 1613) poco si sa. Nipote per parte di madre di Carlo Borromeo e per parte di padre del card. Alfonso Gesualdo, si rese celebre per due fatti. Sposatosi con Maria d'Avalos, e sorpresala mentre lo tradiva con Fabrizio Carafa, fece uccidere i due amanti (1590); allontanatosi da Napoli non tanto per sfuggire alla giustizia quanto per evitare la vendetta dei parenti degli uccisi, sposò in seconde nozze (1594) Eleonora d'Este, nipote di Alfonso II duca di Ferrara. A Ferrara si legò d'amicizia col Tasso, del quale mise in musica alcune liriche. Dilettante di musica nel senso più alto, ultimo forse tra i madrigalisti rinascimentali, ha lasciato una produzione che comprende 110 madrigali a 6-7 voci (incompleto ci è giunto un libro di madrigali a 6 voci), 2 libri di mottetti e uno di responsori. L'esperienza rivoluzionaria dei madrigali a 5 voci, divisi in 6 libri (1594-1611), fu ben compresa dai contemporanei, se Simone Molinaro, il grande liutista genovese, li pubblicò in un unico volume e, caso singolarissimo per l'epoca, in partitura (1613).

Gli interpreti

L'Ensemble Arte Musica, diretto da Francesco Cera, esegue il vasto repertorio vocale del periodo barocco, dal madrigale alla cantata e alla musica sacra. Ha esordito nel 1997 al Festival delle Fiandre a Bruges e l'etichetta Tactus ha pubblicato una loro incisione di musiche sacre inedite del compositore seicentesco Giovanni Paolo Colonna. Ha ottenuto eccellenti riconoscimenti di critica per la sua interpretazione in concerto e su CD (pubblicato nel 1997 dalla Tractus e ristampato dalla Brilliant) del Quarto libro dei madrigali a cinque voci. Ha effettuato registrazioni per la Rai Radio tre, l'ORF austriaca, Radio Belgio ed Euro Radio.

Francesco Cera, bolognese, dopo studi di organo e clavicembalo conclusi sotto la guida di Luigi Ferdinando Tagliavini e di Gustav Leonhardt, si è affermato tra i migliori interpreti italiani della musica antica. Oltre agli strumenti storici a tastiera, estende il suo interesse alla musica vocale e strumentale del periodo barocco. Dal 1994 ha fatto parte del "Giardino Armonico" e dal 1997 dirige l'Ensemble Arte Musica. Ha realizzato numerose registrazioni solistiche, tra cui le opere complete di Michelangelo Rossi, Tarquinio Merula, Bernardo Storace e Antonio Valente, delle Sonate di Domenico Scarlatti e delle Suites francesi e del Concerto italiano di J. S. Bach. Dal 1995 collabora alle produzioni di musica barocca della RSI, insieme a Diego Fasolis e ai Barocchisti. Oltre ai concerti pubblici, tiene corsi e seminari in varie istituzioni come la Royal Academy di Londra, l'Académie d'orgue di Friburgo e in diverse università degli Stati Uniti.

Il testimone

Luca Doninelli è nato nel 1956 a Leno, in provincia di Brescia. Laureato in filosofia con una tesi su Michel Foucault, dopo aver insegnato in diversi istituti universitari ha collaborato con varie testate giornalistiche, tra cui "Il Sabato", "Liberal", "il Giornale" e "Avvenire". Ha pubblicato romanzi tra cui "La revoca" (che gli valse il Premio Selezione Campiello), "La Mano" e la raccolta di racconti "Le decorose memorie" cui ha vinto il Premio Grinzane Cavour. Dall'amicizia con Giovanni Testori nacque nel 1993 il libro-intervista "Conversazioni con Testori". È anche autore di teatro, per il quale ha scritto "Ite Missa Est" rappresentato al Piccolo Teatro di Milano con la regia di Claudio Longhi.

Responsori della Settimana Santa di Carlo Gesualdo, principe di Venosa (1566–1613)

Girolamo Frescobaldi
(1585-1643)

Toccata avanti la Messa degli Apostoli

Carlo Gesualdo principe di Venosa
(1566-1613)

Feria quinta in Coena Domini
In monte Oliveti
Unus ex discipulis meis
Seniores populi

Girolamo Frescobaldi

Toccata terza da sonarsi alla levatione

Carlo Gesualdo

Feria sexta in Parasceve
Velum templi scissum est
Tenebrae factae sunt
Jesum tradidit impius

Girolamo Frescobaldi

Toccata quinta, dal *Primo libro di toccate*, 1615

Carlo Gesualdo

Sabbati Sancti
Jerusalem surge
Plange quasi virgo
Sepulto Domino

Ensemble Arte Musica

Damiana Pinti, mezzosoprano
François Razek Bitar, controtenore
Daniele Maniscalchi, tenore
Mario Borgioni, baritono
Salvo Vitale, basso

Francesco Cera, direttore e organista

Testimonianza di Luca Doninelli

Massimo Cialfi, organo positivo

In Monte Oliveti

In Monte Oliveti oravit ad Patrem:
Pater, si fieri potest
transeat a me calix iste.
Spiritus quidem promptus est
caro autem infirma.
Fiat voluntas tua.
Versus
Vigilate et orate
ut non intretis in tentationem.

Unus ex discipulois

Unus ex discipulis meis
tradet me hodie.
Vae illi per quem tradar ego,
melius illi erat
si natus non fuisset.
Versus
Qui intingit mecum in paropside
hic me traditurus est in manus peccatorum.

Seniores populi

Seniores populi consilium fecerunt
ut Jesum dolo tenerent
et occiderent.
Cum gladiis et fustibus exierunt
tanquam ad latronem.
Versus
Collegerunt pontifices et pharisaei concilium

Velum templi scissum est

Velum templi scissum est
et omnis terra tremuit.
Latro de cruce clamabat:
memento mei Domine
dum veneris in regnum tuum.
Versus
Petrae scissae sunt
et monumenta aperta sunt
et multa corpora sanctorum
qui dormierant surrexerunt.

Tenebrae factae sunt

Tenebrae factae sunt
dum crucifixissent Jesum Judaei
et circa horam nonam
exclamavit Jesus voce magna:
Deus meus, Deus meus
ut quid me dereliquisti?
Et inclinato capite
emisit spiritum.
Versus
Exclamans Jesus
Voce magna ait:
Pater in manus tuas
commendo spiritum meum.

Sul monte degli ulivi così pregava il Padre:
Padre, se possibile
mi sia allontanato questo calice.
Lo spirito infatti è pronto
ma la carne è debole.
Sia fatta la tua volontà.
Versetto
Vegliate e pregate
per non cadere in tentazione.

Uno dei miei discepoli
oggi mi tradirà.
Guai a colui che mi farà condannare,
sarebbe stato meglio per lui
che non fosse mai nato.
Versetto
Colui che intingerà insieme a me nel piatto
mi consegnerà nelle mani dei peccatori.

Gli anziani del popolo stabilirono
che Gesù fosse arrestato con l'inganno
e poi ucciso.
Con spade e bastoni si misero a cercarlo
come si trattasse di un ladrone.
Versetto
I pontefici e i farisei si riunirono

Il velo del tempio si squarciò
e tremò tutta la terra.
Il ladrone dalla croce esclamò:
ricordati di me, Signore
quando sarai nel tuo regno.
Versetto
Le pietre si spezzarono
e si scoperchiarono le tombe
e molti corpi di uomini santi
si risvegliarono.

Calarono le tenebre su tutta la terra
mentre i Giudei crocifiggevano Gesù
e verso l'ora nona
Gesù esclamò a gran voce:
Dio mio, Dio mio
perché mi hai abbandonato?
E chinato il capo
spirò.
Versetto
Gesù esclamando
a gran voce disse:
Padre, nelle tue mani
affido il mio spirito.

Jesum tradidit impius

Jesum tradidit impius
summis principibus sacerdotum
et senioribus populi.
Petrus autem sequebatur eum a longe
ut videret finem.

Versus

Adduxerunt autem ad Caipham
principem sacerdotum
ubi scribae et pharisaei convenerunt.

Un empio ha consegnato Gesù
nelle mani dei gran sacerdoti
e degli anziani del popolo.
Pietro lo seguiva da lontano
per vedere come finiva.

Versetto

Poi lo consegnarono a Caifa
il gran sacerdote
dove erano riuniti gli scribi e i farisei.

Jerusalem surge

Jerusalem surge
et exue te vestibus jucunditatis
induere te cinere et cilicio
quia in te occisus est salvator Israel.

Versus

Deduc quasi torrente lacrimas
per diem et noctem
et non taceat pupilla oculi tui.

Alzati Gerusalemme
e spogliati degli abiti da festa
prendi la cenere e il cilicio
poiché in te è stato ucciso il salvatore d'Israele.

Versetto

Scorrono le lacrime come torrenti
di giorno e di notte
e non hanno pace le pupille dei tuoi occhi.

Plange quasi virgo

Plange quasi virgo plebs mea
ululate pastores in cinere et cilicio
quia veniet dies Domini magna
et amara valde.

Versus

Accingite vos sacerdotes
et plangite ministri altaris
aspergite vos cinere.

Piangi come una vergine, o mio popolo
gemete pastori tra cenere e cilicio
poiché è arrivato il grande giorno di Dio
e sarà terribilmente amaro.

Versetto

Preparatevi o sacerdoti
e piangete ministri dell'altare,
cospargetevi il capo di cenere.

Sepulto Domino

Sepulto Domino
signatum est monumentum
volventes lapidem
ad ostium monumenti
ponentes milites
qui custodierent illum.

Versus

Accederunt principes sacerdotum ad Pilatum
petierunt illum.

Sepolto il Signore
e sigillato il sepolcro
fu posta una pietra
sulla porta.
Furono posti dei soldati
per vigilare su di esso.

Versetto

Giunti da Pilato i sommi sacerdoti
gli chiesero di lui.

Privata liturgia della contrizione

Prima che Stravinsky riconoscesse nelle sue ardite soluzioni compositive un grado di affinità – ricomponendo per strumenti nel *Monumentum pro Gesualdo di Venosa* tre dei suoi madrigali – la musica di Carlo Gesualdo era riuscita a sopravvivere per tutto il Seicento e oltre, presso gli spiriti più attenti ai valori del linguaggio in trasformazione, i quali (da Schütz ad Alessandro Scarlatti) la praticarono come oggetto di studio, di confronto e di verifica nel loro personale laboratorio. In verità già all'origine la musica del Principe di Venosa era nata per soddisfare il bisogno essenzialmente privato del suo autore, che specchiava se stesso nella realtà di suoni sottratti alla pubblica attenzione. Egli fece uscire i suoi primi due libri di madrigali nel 1594 per i tipi privilegiati ed esclusivi dello stampatore ducale a Ferrara, dove il nobile napoletano aveva preso residenza nei primi anni del suo matrimonio con Eleonora d'Este e dove soprattutto il suo interesse si appuntava sulla qualità della musica prodotta nella più raffinata e "reservata" corte italiana del tempo, con orecchio attento alle musiche di Luzzasco Luzzaschi e dei compositori che gli gravitavano intorno, in cimento quasi diretto con i loro traguardi espressivi. Quando nel 1596 egli fece ritorno a Napoli, la decisione di ritirarsi definitivamente nel suo feudo di Gesualdo significava che il segreto luogo mentale a cui fino a quel momento aveva destinato la sua musica si traduceva in un'effettiva relegazione nel castello di famiglia, ad affermare un'orgogliosa aristocraticità, lontano dal clamore, dagli intrighi, dal contatto con qualsiasi consorzio umano.

Tale altera autocondanna alla solitudine fu per molto tempo e romanzescamente giudicata come pena inflittagli dal destino per l'assassinio ferocemente ordinato della prima consorte colta in atto flagrante di adulterio nel 1590. Nella trama polifonica sempre più accidentata e tormentata dei successivi libri di madrigali, in cui il cromatismo si presenta nella forma più dirompente, vi si lesse la manifestazione dell'intrico di arte e vita, di sensibilità e violenza, di istinto e premeditazione. La dialettica tra amore e morte che vi traspare venne letta come una sorta di diario mentale ossessivamente attraversato dalla lancinante ascesa della dissonanza.

La stessa dominante riscontriamo sul versante della sua musica religiosa: i due libri di *Sacrae Cantiones* (1603) e i *Responsoria* (1611) si lasciano identificare in una costante di sviluppo unidirezionalmente impegnata a scalare il versante dell'espressione ostinatamente rivolto all'esperienza traumatica della sofferenza. Due infatti sono gli aspetti che traspaiono dalla configurazione delle composizioni mottettistiche del principe: la tematica della contrizione che prevale nella scelta dei testi e l'estensione in campo religioso delle formulazioni stilistiche proprie del madrigale. Inoltre un ulteriore elemento di riscontro tra i mottetti e i madrigali di Carlo Gesualdo è costituito da un parallelismo di crescita che, a partire dall'acquisizione di un alto grado di qualità espressiva nelle *Sacrae Cantiones*, giunge ad intensificare le vibranti capacità evocative nel tormentato quadro stilistico dei *Responsoria*, dove il rapporto col testo accoglie ormai tutti o quasi quei procedimenti che, sulla base del cromatismo e della dissonanza, Gesualdo conduceva contempora-

neamente agli esiti insuperati del *Quinto* e del *Sesto Libro*. Se infatti l'ordito contrappuntistico delle *Sacrae Cantiones*, ereditando dalla consuetudine musicale ecclesiastica la serrata disposizione delle parti in casi frequenti ma ancora isolati allenta le fitte maglie della tessitura vocale in squarci di eruzione cromatica, i *Responsoria*, adeguando sistematicamente le ipertese progressioni armoniche alle sollecitazioni del testo, integrano più responsabilmente tale patrimonio espressivo nell'impianto polifonico.

Con questo il compositore napoletano si ritagliava una posizione particolare nel panorama compositivo di quei decenni in cui la regolazione imposta dal Concilio di Trento richiamava la musica liturgica a un ideale di musica piana, esente da ricercatezze, che si pretende nettamente distinta dalla profana "oblectatio aurium", ossequiente il principio della "gravitas" e in particolare rispettosa della chiara intelligibilità nell'enunciazione del testo cantato. A questo livello è allora interessante notare la posizione antitetica in cui Gesualdo si trovò rispetto ai predecessori del filone a cui è possibile ricondurre la sua esperienza madrigalistica, vale a dire Cipriano de Rore, Giaches de Wert e Luca Marenzio, compositori che pure lasciarono una cospicua produzione di musica religiosa. Orbene, proprio musicisti di questa levatura, avventurosamente impegnati sul versante profano a dar forma a un'espressività svolta come coinvolgimento sempre più pronunciato di situazioni soggettivamente impostate, in campo liturgico si attenero ossequiosi al principio di una saggia prudenza reverenziale nel rispetto della netta suddivisione di compiti tra musica religiosa e musica profana.

Semmai una via di mezzo era concessa al madrigale spirituale. È infatti significativo che, quasi in perfetta contemporaneità con la sobrietà stilistica dei suoi mottetti a quattro voci, Marenzio nei *Madrigali spirituali a cinque voci* (1584) concedesse spazio al gesto espressivo capace di tradurre l'ispirazione religiosa nella sostanza trepidante di procedimenti cromatici e modulanti che, per quanto temperati rispetto all'incontenibile espansività del modello profano, ne recepiva direttamente ed efficacemente la lezione. Il madrigale spirituale, benché non sia riuscito ad imporsi oltre l'attenzione episodica e discontinua concessagli dagli autori del tempo i quali non dimostrarono né interesse né capacità di elevarlo a genere autonomo, tuttavia presenta abbastanza chiaramente la fisionomia di un campo di meditazione in grado di accogliere tutte quelle energie espressive dirottate in questa sede dall'impossibilità di confluire sul tronco principale della musica liturgica, che le severe norme del culto precludevano a una penetrazione dei suoi significati che non si attenesse al principio dell'edificazione collettiva, concepita come rispetto di una religiosità incontaminata da problematiche individualistiche.

In tale contesto la musica religiosa di Carlo Gesualdo denota abbastanza chiaramente una situazione di avanzata emancipazione. Già nel madrigale spirituale, di cui purtroppo ci è fornito un solo saggio (*Sparge la morte*) nel *Quarto Libro*, egli dimostra l'intenzione di non precludere il campo alla caratterizzazione espressiva ricca e articolata propria della composizione profana. Nei mottetti, dove pure non rinuncia a pagare il tributo d'obbligo alla gravità reverenziale

richiesta, la scelta di una posizione insistentemente ferma in uno stato di prosternata contrizione suscita un tormentato atteggiamento soggettivo capace di dar vita a un'espressione direttamente imparentata con gli esiti più prorompenti dei suoi saggi madrigalistici.

Tale orientamento è arricchito nei *Responsoria*, dove la componente narrativa è ancor più elusa dall'impianto articolato in dialettica di contrasti che svolge il tema della passione del Cristo come monodramma capace addirittura, oltre l'abbondanza delle invocazioni esclamativa e il calore degli accenti imploranti, di organizzarsi in cupa declamazione recitativa. L'infuocato discorso che vi si svolge ha una sola ascendenza, quella madrigalistica, mentre della tradizione mottettistica rimane l'assunto. La concezione dei *Responsoria* si risolve quindi in un ambito precluso a immediati sviluppi, ma dimostrativo della volontà di ridurre anche questa periferica direzione di ricerca al denominatore di un'esperienza commisurata alle capacità di un'espressione garantita esclusivamente da un progetto individuale. Poiché è in questa sede sciolta da contingenze di praticabilità liturgica che, più ancora che nei madrigali, si conferma la posizione "reservata" del Principe di Venosa. Ed è qui che meglio si evidenzia la soluzione senza futuro di un'espressione religiosa che Monteverdi nell'impostazione concertante del *Vespro* (1610), prescindendo dall'alto grado emozionale parallelamente raggiunto, aveva invece procurato di fondare come proposta suscettibile di assicurare concreta legittimazione liturgica. Ma mentre Monteverdi, in antitesi alle acquisizioni del *Vespro*, con la *Missa "In illo tempore"* contemporaneamente si rivolgeva alla benevolenza di Paolo V dimostrando incondizionato rispetto per i valori perenni della grande tradizione polifonica, Gesualdo da quella stessa *humus*, dove giunge perfino a pagare il tributo alle tecniche accademiche del *cantus firmus* e del canone, ricava le estreme virtualità sottoponendo l'impianto vocale a un'attivazione espressiva direttamente esemplata sul corrispettivo madrigalistico in un quadro di esperienze organicamente risolto nel confronto con la tradizione e teso a far risaltare la qualità della riformulazione individuale. Gli ostacoli che impedivano al *pathos* di fare irruzione nella musica religiosa vi appaiono rimossi e in questa sede il principe si trova ad affrontare la tematica del pentimento con un'adesione che sembra ignorare la mediazione imposta dalle ragioni del culto. Il prevalere delle invocazioni e degli accenti imploranti, anche in virtù della capacità espressiva delle pause, tende infatti a sostituire il discorso condotto in prima persona alla struttura narrativa del testo e ad affermare la componente dell'interiorizzazione sui valori dell'edificazione spirituale inerenti alla testimonianza evangelica. Ora, se tanto patetico fervore nel disarmante stupore delle invocazioni, può essere collegato al significato della condizione estatica che caratterizza un aspetto celebrato nella figura dei santi di quell'epoca (s. Ignazio, s. Filippo Neri, santa Teresa), ciò non basta ad assimilare Gesualdo alla linea ortodossa della Controriforma. Semmai, considerando il languido cromatismo che si insinua nella commossa esclamazione "O Maria" in *Ave, dulcissima Maria* (dalle *Sacrae cantiones*), non possiamo fare a meno di pensare alla resistenza opposta dagli agenti del Concilio di Trento alla rappresentazione, giudicata indecorosa, della Vergine svenuta nella scena della crocefissione.

È vero che nell'orizzonte non si può ignorare l'emergere di un'alternativa che, soprattutto grazie ai gesuiti, accettava di allentare la rigidità dottrinale in atteggiamento più comprensivo nei confronti delle esigenze della vita moderna, più sensibile ai valori terreni e, al limite, addirittura sentimentale; ma essa maturerà soprattutto nel corso del XVII secolo e in ogni caso, con l'organizzazione degli oratori, intervenne soprattutto in quello spazio di meditazione parallelo al culto vero e proprio e meno sulla liturgia. Le conseguenze di questa tendenza si lasciano riconoscere nel campo delle arti figurative, mentre per quanto concerne la musica non a caso esse si manifestano nell'"affettuosità" delle forme paraliturgiche della lauda filippina, propugnatate con intenti divulgativi, popolareggianti ed esenti da vaghezze e da artifici.

Alla liturgia appartiene invece indubitabilmente il ciclo responsoriale affrontato da Gesualdo che, investito da un progetto espressivo dilagante sotto la spinta di una concezione della musica intesa come *summa* di capacità allusive affinate attraverso un sistema retorico rapportabile non già all'astrattezza della scontata simbologia dei gesti esteriori della *Tonmalerei* mottettistica bensì alla più pregnante trasposizione della stridente sostanza del testo, non risulta legittimato da nessun specifico atteggiamento ecclesiastico. Esso va inquadrato invece come privata ricerca di un musicista sciolto da obblighi d'adeguamento a verifiche d'impiego dei propri prodotti artistici, sicuramente consapevole dell'aspetto riservato delle sue operazioni creative. E se probabilmente all'intuizione di più libere prospettive concorse l'indipendenza e l'autonomia concessagli dalla sua elevata posizione sociale, ciò che importa rilevare è che il gesto aristocratico si lascia riconoscere nella sua musica come conquista di un campo d'azione che, nel confronto con le norme e le consuetudini, saggia le proprie individuali capacità d'intervento, pervenendo a soluzioni valide come affermazione di uno spazio privilegiato posto oltre i limiti dell'imitabile e del ripetibile.

Carlo Piccardi



VESPERALI MMXII

Domenica 25 marzo 2012

Chiesa dei SS. Giovanni Battista e Massimiliano Kolbe,
alla Terzerina di Lugano-Pregassona, ore 20.30
entrata libera

“Ety Hillesum” Un itinerario dalla Shoah verso il presente

di Luciana Breggia
Regia di Claudio Laiso

Associazione Amici della Musica in Cattedrale
Associazione TeatrodellaParola

Esther Hillesum

Esther Hillesum, chiamata Etty, nasce a Middelburg (Olanda) il 5 gennaio 1914 da una coppia di ebrei non osservanti: Levie, insegnante di lettere classiche, poi preside, e Rebecca Bernstein, nata in Russia e sfuggita ad un pogrom nell'adolescenza. Ha due fratelli Jaap e Michel (Mischa), il quale ha un talento precoce al piano. Nel luglio del 1924 la famiglia va a vivere a Deventer. Nell'agosto del 1932, Etty si trasferisce ad Amsterdam per studiare diritto all'Università e nel marzo 1937 prenderà in affitto una camera da Han Wegerif (pa' Han), un vedovo che la assume come governante della grande casa, trasformata in pensione (in Gabriel Metsustraat n. 6). Tra i due nascerà presto una relazione sentimentale. Conclusi gli studi in legge nel luglio del 1939, si iscrive alla facoltà di lingue slave con l'intento di approfondire la lingua materna, il russo (darà anche delle ripetizioni per mantenersi). Accusa problemi psicosomatici (mal di testa e mal di stomaco) e vive in uno stato disordinato, sia nell'organizzazione delle sue giornate sia nelle relazioni sentimentali. Si sente afflitta da una sorta di "costipazione spirituale", come scriverà lei stessa. Entra quindi in cura dallo psichirologo Julius Spier (1887-1942), ebreo tedesco, allievo di Jung e da questi incoraggiato a coltivare il dono di elaborare diagnosi psicologiche a partire dall'esame delle mani. L'incontro è fondamentale per Etty. Con lui avrà un rapporto intensissimo, connotato anche da aspetti sentimentali e intimi, pur nello sforzo di Spier di restare fedele alla fidanzata, una ragazza rifugiata a Londra e lo sforzo di Etty di rispettare questa scelta e di riuscire a vivere e respirare "con la sua anima", senza voler possedere nulla, cose e persone. Inizia a scrivere il Diario l'8 marzo 1941, seguendo il consiglio di Spier. Finirà per riempire ben undici quaderni, sino al 13 ottobre del 1942. Etty sente di vivere un momento di ricomposizione di tante esperienze tramite la capacità, acquisita anche grazie a Spier, di vivere in modo più raccolto, coltivando le sue forze interiori. Questo itinerario spirituale prescinde dalla minaccia della guerra. È vero però che nel periodo in cui Etty comincia a scrivere iniziano ad aumentare le restrizioni per gli ebrei e le deportazioni. Il 3 luglio 1942 Etty scrive nel Diario: "Bene, io accetto questa nuova certezza: vogliono il nostro totale annientamento. Ora lo so... Continuo a lavorare e a vivere con la stessa convinzione e trovo la vita ugualmente ricca di significato". Etty non è ingenua, capisce prima di altri quali siano le prospettive. Continua però a coltivare la vita interiore che le permette di aprire varchi sempre più ampi e le consente di resistere alla disumanità che si va diffondendo in Olanda e nell'Europa.

Decisa a condividere il destino di massa del suo popolo, riuscirà a farsi mandare come assistente sociale al campo di smistamento di Westerbork, nel nord dell'Olanda (luglio 1942): vuole essere "il cuore pensante della baracca", alla ricerca di Dio in tutti gli uomini, decisa a "disseppellirlo" dal loro cuore. Il 15 settembre 1942 il suo amico Spier muore, un giorno prima che arrivi per lui l'ordine di deportazione. Etty scriverà che è stato l'intermediario tra Dio e lei e che ormai avrebbe dovuto essere lei l'intermediaria per tutti quelli che avrebbe potuto rag-

giungere. Etty conosce l'angoscia e la disperazione, il suo cuore è come "una chiusa che ogni volta arresta un flusso ininterrotto di dolore". Non cede però alla disumanità dei tempi e continua a sperare in un nuovo umanesimo. L'unica possibilità che abbiamo, scriverà, è di distruggere in noi stessi ciò per cui si ritiene di dover distruggere gli altri. La sua ricerca spirituale è originale e intensa e si svolge al di fuori di ogni appartenenza: attraverso "l'ascoltare dentro" (*hineinhorchen*) trova Dio nella parte più profonda di sé; ed arriva a pensare che se Dio non potrà più aiutare gli uomini saranno gli uomini a dover aiutare Dio (così nella bellissima "preghiera della domenica mattina", del 12 luglio 1942). Al campo di Westerbork il suo amore per gli uomini e per Dio sarà messo alla prova e lì ne avrà la conferma. Rientrata ad Amsterdam per motivi di salute, prima di tornare al Campo, lascia i Diari all'amica Maria Tuinzing, con la preghiera di consegnarli a K. Smelik, un giornalista con cui aveva avuto una relazione prima della guerra. Il 7 settembre 1943 arriva per lei, i suoi genitori e Mischa l'ordine di deportazione (per Jaap sarà più tardi). Un treno piombato li porterà ad Auschwitz dove Etty muore il 30 novembre 1943. Da un finestrino del treno Etty gettò una cartolina che fu raccolta e spedita dai contadini: "Abbiamo lasciato il campo cantando".

Il Diario e le Lettere.

A quasi quaranta anni dalla morte, nei Paesi Bassi viene pubblicata un'antologia con brani tratti dal Diario e alcune lettere dal titolo: "Una vita sconvolta. Diario di Etty Hillesum" (1981, editore De Haan). In Italia Adelphi pubblica nel 1985 l'antologia con il titolo "Diario 1941-1943". Nel 1986 la casa editrice pubblica pure una raccolta parziale delle lettere. Nel 1986 esce l'edizione olandese integrale dei diari e delle lettere; verrà tradotta in inglese nel 2001. Nel 2008 l'edizione integrale olandese è arricchita di sette lettere fino ad allora sconosciute.

Luciana Breggia

Luciana Breggia è nata a Viterbo il 13 marzo 1958, città dove ha abitato solo un anno. Dopo aver girato in vari luoghi con la famiglia di origine, si è stabilita a Siena dall'età di undici anni. Dopo il Liceo classico e l'Università, ha lavorato a Milano in uno studio di avvocati come procuratrice legale, poi ha seguito un altro percorso ed è entrata in magistratura nel 1985, invertendo l'esperienza del padre che, dopo venti anni in magistratura, ha scelto di tornare all'avvocatura in Siena. Ha lavorato a Roma, a Pavia, a Forlì e, dal 1997, a Firenze, dove tuttora vive e lavora come giudice civile. Ha scritto numerosi articoli in materie giuridiche. "Parole con Etty" (Claudia-ana 2011) è la prima opera letteraria. Da tempo Luciana Breggia coltiva un interesse particolare per i temi biblici, che ha approfondito con corsi e stages di cultura ebraica. Particolarmente sensibile al modo in cui la Shoah è stata attraversata dalle donne, si è interessata in modo particolare – a parte il legame 'speciale' con Etty Hillesum – anche a Edith Stein e Simone Weil. Sulle figure delle tre donne ha anche diretto i lavori di un convegno svoltosi ad Ivrea il 17 novembre 2007 dal titolo: "Dalla saggezza alla forza: figure femminili a confronto".

Attualmente, oltre all'impegno come magistrata, è coordinatrice nazionale degli Osservatori sulla giustizia civile; da ultimo, anima l'Associazione R.O.M. - onlus (Rete per l'Ospitalità nel Mondo).

Claudio Laiso

Entrato in servizio alla Radiotelevisione svizzera nel 1975, è regista teatrale del settore "Produzione Fiction". Per i Vesperali, nel 2006, ha messo in scena nella cattedrale di San Lorenzo a Lugano "Giobbe" di Karol Wojtyła, con Ugo Pagliai, Paola Gassman e Diego Gaffuri nei ruoli principali: realizzazione prodotta da Rete Due e diffusa in diretta da Rai International, in replica in diversi fusi orari. L'opera è stata presentata nel 2007 con gli stessi interpreti nella basilica di Sant'Ambrogio a Milano. Ancora per i Vesperali, nel 2009, ha presentato il lavoro "Alessandro Valignano. Il visitatore", un adattamento di Annamaria Waldmüller dal libro di Vittorio Volpi, protagonisti Diego Gaffuri e Elda Oliveri. Per la RSI ha allestito tre eventi – "Il canto delle anime", voci e suoni dalla *Commedia* di Dante, con Vittorio Sermonti e l'Ensemble More antiquo. Nelle chiese di Lugano ha realizzato, pure nel 2009, con il Teatro dell'aparola, "Louise: canzoni senza pause" di Eliana Bouchard, che evoca i nefasti dell'intolleranza religiosa, ripreso da RSI "LA 1", "LA 2" e Rete Due. Nel 2010 ha presentato la rievocazione biblica "Immanuel" e nel 2011 "Mysterium Paschale", un itinerario scenico nella poetica di Karol Wojtyła, trasmesso dalla RSI Rete Due.

“Etty Hillesum” Un itinerario dalla Shoah verso il presente

Personaggi e interpreti

Etty

Anahì Traversi

Luciana

Elda Olivieri

Testimone

Diego Gaffuri

Autrice

Luciana Breggia

Giornalista

Mirella De Paris

Canto

Lidia Genta

Musiche originali composte ed eseguite
da Stefano Rigamonti

Audio e luci

Virgilio Kohler

CEM audio & light service, Bellinzona

Sonorizzazione

Claudio Cheulini

Immagini

Samuele Marazzita

Editing

Lara Persia

Lemura Recording Studio, Montagnola

Si ringrazia

Antichità Di Fabio Arredamenti, Breganzona

Organizzazione

Maruska Regazzoni

Produzione

Francesco Kesteholz

Senso di un itinerario

Il passato va impastato con il presente, deve avere un senso che apra al futuro, da come si racconta la Shoah può dipendere molto: la “fatica della luce” che si fa strada nel buio.

Il dialogo - immaginario, ma non per questo meno reale - si svolge tra l'autrice e Etty Hillesum, giovane ebrea olandese che, prima di morire ad Auschwitz, ci ha lasciato una straordinaria testimonianza di resistenza spirituale e umana attraverso il *Diario* e le *Lettere* dal Campo di smistamento di Westerbork. Due donne diverse per epoca storica, condizioni personali e sociali, grazie alla profonda risonanza interiore che l'autrice sente con Etty, intersecano i loro tempi e le loro vite. Le parole di Etty consentono all'autrice di costruire una relazione intessuta di domande e risposte provvisorie in un'autentica corrispondenza di pensieri, stati emotivi ed esperienze. I temi sono molteplici.

Il dialogo si snoda a partire dagli interrogativi sui temi del male: si indaga sul tempo di Etty, cercando di cogliere analogie e differenze con i tempi attuali. L'incalzare delle domande porterà Luciana a seguire le tracce di Etty nei luoghi dove è nata, dove è vissuta e dove è morta, attraverso viaggi mirati in Olanda e in Polonia. Nel corso del “dialogo” matura la consapevolezza che anche oggi si formano nuovamente tessere che disegnano un nuovo razzismo, diverso ma uguale, nella sua radice, a quello di allora. Di fronte a certi drammi degli immigrati Luciana Breggia scrive:

“Sento che qualcosa si svela. Ci siamo chiesti come potevano allora chiudere occhi e cuore, far finta di nulla. Non riesco a capire, mi indignavo. Ora invece mi è chiaro. Si continua così, nella routine quotidiana, occupati dai mille affanni, disturbati da notizie spiacevoli. Si fa finta di nulla, ci si turba un po' di fronte ai giacigli fatti di cemento, alle paghe di venti euro al giorno, ai volti sconvolti di chi è ferito da spranghe o fucili. È orribile. Eppure ho capito quello che non riesco a capire: come sia possibile restare in silenzio. Oggi il silenzio è diverso, si può ancora gridare l'indignazione. Ma la radice della connivenza con il male è la stessa. Il silenzio è tollerare l'ingiustizia”.

Nello scambio con la giovane olandese, la ricerca di un'attualizzazione delle sue parole fa emergere le differenze legate ai diversi destini “di massa”. Etty non vuole sfuggire al suo, che è un destino di oppressi; Luciana non si sente dalla parte delle vittime, dei “clandestini” che muoiono nei mari vicino alle coste italiane, ma semmai degli oppressori; c'è un modo per sfuggire a un ruolo che non si riconosce come proprio ed è non tollerare le ingiustizie; affrontare il tema della obbedienza/disobbedienza alla legge ingiusta, che si ripropone oggi in modo non più evitabile; e accogliere, nell'incontro con alcuni nuclei Rom scacciati da un campo, la possibilità di inverare il percorso interiore nutrito dal dialogo con Etty.

Sullo sfondo vi è una storia di trasformazione personale maturata anche attraverso una “cognizione del dolore”, un dolore che non è elaborato solo intellettualmente ma cambia nel profondo. Il mutamento, a cui nel testo si accenna anche

attraverso i cambiamenti di città e di case, investe la ricerca spirituale: a differenza di Etty, che narra di un'esperienza spirituale del tutto originale e libera, scevra da appartenenze formali, Luciana lascia un'appartenenza che non riconosce più e segue la ricerca di Etty di un Dio che abita nella parte più profonda di noi; che chiede cura e ascolto. Si tratta di convertire il proprio cuore e non quello degli altri, nella consapevolezza che ognuno è portatore di un frammento di verità.

Il cammino di cui si narra è un vero *eks hodos*, un cammino “fuori dal sentiero”, che tuttavia lascia tracce, alla ricerca di una nuova e più autentica strada. Strumenti per questa “strada” sono alcuni riferimenti biblici, parole e concetti che aiutano a costruire una relazione con Dio che è fatta di oblio e di ricordo, di assenza e di cura. E un metodo preciso: il raccoglimento alla scrivania, circondata dai libri, “come una muraglia che delimita il tavolo”; una muraglia che verrà il momento di smantellare.

Nel corso del colloquio “impossibile” scaturisce il pensiero che sia possibile camminare verso l'orizzonte, che nessuna traccia di coloro che hanno seguito quell'orizzonte andrà perduta.

Questo è anche il tema del passato e della memoria, che è più volte affrontato: il passato va “impastato” con il presente, deve avere un senso che apra al futuro. Da come si racconta la Shoah può dipendere molto: è il tema della “fatica della luce”, che si fa strada nel buio, ma è meno visibile, più delicata, bisognosa di essere accolta e sottolineata. Occorre dunque raccogliere l'appello di Etty Hillesum per un nuovo umanesimo e il suo invito a preparare i tempi nuovi, fin d'ora, in noi stessi.

Il dialogo con Etty si snoda non solo attraverso pensieri e riflessioni, ma anche con piccole notazioni che danno il senso della vita quotidiana e delle piccole o grandi difficoltà nelle quali chiunque possa riconoscersi. Etty non è un modello lontano e irraggiungibile, conosce la solitudine, il disordine e la fragilità: proprio per questa sua umanità può aiutare gli uomini e le donne di oggi, anche se non sono chiamati ad azioni “eroiche”, a differenza di lei.



VESPERALI MMXII

Venerdì 6 aprile 2012 (Venerdì Santo)

Chiesa di San Nicolao, Lugano-Besso, ore 20.30
entrata libera

Messa in sol minore BWV 235 Oratorio di Pasqua BWV 249 di Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Doris Steffen-Wagner, soprano; Patrick van Goethem,
controttenore; Martin Steffan, tenore; Filippo Bettoschi, basso;
Coro della Radiotelevisione svizzera, I Barocchisti,
direzione di Diego Fasolis

Associazione Amici della Musica in Cattedrale, Lugano
in collaborazione con RSI - Rete Due e con Lugano Festival

Gli interpreti

Doris Steffan-Wagner, soprano, nata a Bad Reichenhall (Baviera), ha studiato pedagogia della musica e della danza all'Istituto Orff e si è perfezionata al Mozarteum di Salisburgo, in canto con Jessica Cash e Susanna Ryden, in prassi esecutiva barocca con Nigel North e Howard Arman. Ha al suo attivo concerti e registrazioni in tutta Europa, con particolare attenzione per la musica antica. Negli ultimi anni ha allargato il proprio repertorio al romanticismo, come attesta la produzione schumanniana dello *Spanisches Liederspiel* per il Progetto Martha Argerich 2010.

Patrick van Goethem, controttenore belga, si è formato con Paul Esswood, Julia Hamari e Andreas Scholl. Ha collaborato con i più grandi maestri della rinascita barocca, da Ton Koopman a Frans Bruggen, da Gustav Leonhardt a Martin Haselböck, in particolare nel repertorio bachiano. Ha partecipato ai maggiori festival di musica barocca con gli *ensembles* più famosi, dall'Amsterdam Baroque Orchestra al Collegium Cartusianum, agli American Bach Soloists.

Martin Steffan, tenore, ha iniziato a cantare nel coro dei bambini di Birkenau nell'Odenwald, ha studiato canto a Salisburgo e musicologia a Heidelberg. Ha frequentato corsi di perfezionamento vocale con Kurt Widmer e Nicholas Clapton e di prassi esecutiva barocca con Richard Wistreich e Anthony Rooley. Ha partecipato ai più importanti festival europei, da quello delle Fiandre a Bruges al Menuhin Festival di Gstaad, e inoltre molte registrazioni radiofoniche e discografiche.

Filippo Bettoschi, basso, ha esordito nel 1996 con il "Falstaff" di Salieri, seguito da numerose produzioni in Italia (Roma, Bari, Pisa) e nel mondo (Kaiserslautern, Yokohama, Skopje). Nelle ultime stagioni ha partecipato a produzioni del Comunale di Bologna, della Scala e del Teatro Pergolesi di Jesi. Nell'autunno 2007 ha vinto il terzo premio al Concorso internazionale di canto "Renata Tebaldi" di San Marino.

Il Coro della Radiotelevisione svizzera, fondato nel 1936 da Edwin Loehrer, ha raggiunto rinomanza mondiale con registrazioni radiofoniche e discografiche incentrate sul repertorio italiano tra Cinque e Settecento ed è oggi unanimemente riconosciuto come uno dei migliori complessi vocali a livello internazionale. Dopo Edwin Loehrer, Francis Travis e André Ducret, dal 1993 il Coro è stato affidato alla cura di Diego Fasolis con cui si è sviluppata un'ulteriormente ricca attività concertistica e discografica. Disco d'oro, Grand Prix du Disque, Diapason d'or, Stella di Fonoforum, Disco del Mese Alte Musik Aktuell, 5 Diapason, una nomination al Grammy Award e A di Amadeus sono alcuni dei riconoscimenti assegnati al Coro RSI dalla stampa specializzata per i dischi pubblicate con le etichette Accord, Arts, Chandos, Decca, EMI, Naxos, Virgin e RSI-Multimedia. Claudio Abbado, René Clemencic, Michel Corboz, Ton Koopman, Robert King, Gustav Leonhardt, Alain Lombard, Andrew Parrott e Michael Radulescu sono alcuni dei prestigiosi direttori ospiti che hanno lodato le qualità musicali e tecniche del Coro della RSI.

I Barocchisti sono ritenuti un complesso di riferimento per l'esecuzione del repertorio antico su strumenti storici. Nel 1998 hanno raccolto l'eredità della Società cameristica di Lugano, che a partire dagli anni '50 svolse con Edwin Loehrer un'attività fondamentale per il recupero delle opere vocali e strumentali del Barocco. Unitamente al Coro della Radiotelevisione svizzera, e sotto la direzione di Diego Fasolis, I Barocchisti hanno realizzato produzioni concertistiche e discografiche dedicate a Bach, Cavalli, Galuppi, Gossec, Händel, Mozart, Scarlatti, Paisiello, Pergolesi, Piccinni, Purcell, Vivaldi. Dischi – registrati anche con musicisti come Maurice Steger, Max Emanuel Cencic e Philippe Jaroussky – sono stati pubblicati per le etichette Arts, Naïve, Virgin e Claves, mentre i concerti – proposti nei maggiori festival di Austria, Belgio, Croazia, Francia, Germania, Italia, Portogallo, Spagna, Svizzera e Stati Uniti – hanno raccolto riconoscimenti di critica e di pubblico.

Diego Fasolis

Diego Fasolis, formatosi a Zurigo in organo, pianoforte, canto e direzione, è titolare di premi e lauree internazionali (Stresa, Migros-Göhner, Hegar Preis, Concorso di Ginevra). Come organista ha studiato con i maggiori didatti (Eric Vollenwyder, Gaston Litaize e Michael Radulescu) ed ha eseguito più volte le integrali di Bach, Buxtehude, Mozart, Mendelssohn, Franck e Liszt. Dal 1993 è maestro stabile del Coro della Radiotelevisione svizzera e nel 1998 ha fondato I Barocchisti, dei quali pure è direttore stabile. Con questi due gruppi ha prodotto una notevole discografia (più di 80 i titoli pubblicati per Arts, Chandos, Claves, BBC, EMI-Virgin, Amadeus, Divox, Naxos, Sony-BMG, Naïve), onorata dei più ambiti riconoscimenti della stampa specializzata. È attivo anche come direttore ospite presso il RIAS Kammerchor Berlin, i Sonatori de la Gioiosa Marca, il Concerto Palatino, l'Orchestra Sinfonica e l'Orchestra Barocca di Siviglia, orchestre e cori della Scala a Milano, dell'Opera di Roma, del Carlo Felice di Genova, dell'Arena di Verona, del Comunale di Bologna e le maggiori orchestre svizzere.

Messa in sol minore BWV 235

Oratorio di Pasqua BWV 249

di Johann Sebastian Bach

(1685–1750)

Johann Sebastian Bach
(1585-1750)

**Messa in sol minore,
per contralto, tenore, basso, coro e orchestra
BWV 235 (1738)**

1. *Kyrie eleison* (coro)
Christe eleison (coro)
Kyrie eleison (coro)
2. *Gloria in excelsis Deo* (coro)
3. *Gratias agimus tibi* (basso)
4. *Domine fili unigenite* (contralto)
5. *Quoniam tu solus Sanctus* (tenore)
6. *Cum Sancto Spiritu* (coro)

**Oratorio di Pasqua
("Kommet, eilet und laufet")
Per soprano, contralto, tenore, basso, coro e orchestra
BWV 249 (1725)**

1. *Sinfonia*
2. *Adagio*
3. *Kommt, eilet und laufet* (tenore/basso)
4. *O kalter Männer Sinn!*
(soprano/contralto/tenore/basso)
5. *Seele, deine Spezereien* (soprano)
6. *Hier ist die Gruft* (contralto, tenore, basso)
7. *Sanfte soll mein Toderskummer* (tenore)
8. *Indessen seufzen wir* (soprano/contralto)
9. *Saget, saget mir geschwinde* (contralto)
10. *Wir sind erfreut* (basso)
11. *Preis und Dank* (coro)

Doris Steffen-Wagner, soprano
Patrick von Goethem, controttenore
Martin Steffan, tenore
Filippo Bettoschi, basso

Coro della Radiotelevisione svizzera
I Barocchisti
Direzione di Diego Fasolis

organizzazione



Associazione
Amici della Musica
in Cattedrale
Lugano
vesperali.ch

in collaborazione



con il sostegno



Repubblica e Cantone Ticino
DECS



Fondazione
Pasquale Lucchini



Banque de Dépôts et de Gestion
UNA BANCA A MISURA D'UOMO



Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Messa in sol minore

1. Coro / oboi I/II, violini I/II, viola / continuo

Kyrie eleison!
Christe eleison!
Kyrie eleison!

Signore, piet !
Cristo, piet !
Signore, piet !

2. Coro / oboi I/II, violini I/II, viola / continuo

Gloria in excelsis Deo
Et in terra pax
hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te. Benedicimus te.
Adoramus te. Glorificamus te.

*Gloria a Dio nell'alto dei cieli
e pace in terra
agli uomini di buona volont .
Noi ti lodiamo. Ti benediciamo.
Ti adoriamo. Ti glorifichiamo.*

3. Aria. Basso / violini I/II / continuo

Gratias agimus tibi
propter magnam gloriam tuam,
Domine Deus, Rex coelestis,
Deus Pater omnipotens.

*Ti rendiamo grazie
per la tua gloria immensa,
Signore Dio, re del Cielo
Dio Padre onnipotente.*

4. Aria. Alto / oboe, violini I/II, viola / continuo

Domine, Fili unigenite, Jesu Christe.
Domine Deus,
Agnus Dei, Filius Patris,
qui tollis peccata mundi,
miserere nobis,
qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram;
qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.

*Signore, Figlio unigenito, Ges  Cristo.
Agnello di Dio, Figlio del Padre,
tu che togli i peccati del mondo,
abbi piet  di noi,
tu che togli i peccati del mondo,
accogli la nostra supplica;
tu che siedi alla destra del Padre,
abbi piet  di noi.*

5. Aria. Tenore / oboe / continuo

Quoniam tu solus Sanctus,
tu solus Dominus,
tu solus Altissimus, Jesu Christe.

*Perch  tu solo il Santo,
tu solo il Signore,
tu solo l'Altissimo, Ges  Cristo*

6. Coro / oboi I/II, violini I/II, viola / continuo

Cum Sancto Spiritu,
in gloria Dei Patris.
Amen.

*Con lo Spirito Santo,
nella gloria di Dio Padre.
Amen.*

“Kommt, eilet und laufet”, Oratorio di Pasqua, BWV 249

1. **Sinfonia** / trombe 1-3, timpani, oboi I/II, violini I/II, viola, fagotto / continuo
2. **Adagio** / oboe I, violini I/II, fagotto / continuo
3. **Duetto. Tenore, basso** / Soprano, contralto, tenore, basso / trombe I-III, oboi I/II, violini I/II / continuo

Pietro (tenore), Giovanni (basso)

A.

Kommt, eilet und laufet,
ihr flüchtigen Füße,
Erreicht die Höhle, die Jesum bedeckt!

*Venite, affrettatevi, correte,
o piedi veloci
accorrete alla grotta in cui giace Gesù!*

B.

Lachen und Scherzen,
Begleitet die Herzen,
Denn unser Heil ist auferweckt.

*Riso e festosità
accompagnino i cuori
perché s'è ridestata la nostra salvezza*

4. **Recitativo.** Soprano, contralto, tenore, basso / continuo

Maria di Magdala (contralto)

O kalter Männer Sinn!
Wo ist die Liebe hin.
Die ihr dem Heiland schuldig seid?

*O freddi cuori maschili!
Dov'è andato l'amore
che al Salvatore dovete?*

Maria madre di Giacomo (soprano)

Ein schwaches Weib muss euch
beschämen!

Una debole donna vi deve far vergognare!

Pietro (tenore)

Ach, ein betrübtes Grämen

Ah, uno struggente rimorso

Giovanni (basso)

Und banges Herzeleid

e un ansioso cordoglio

Pietro (tenore), Giovanni (basso)

Hat mit gesalznen Tränen
Und wehmutsvollen Sehnen
Ihm eine Salbung zgedacht

*gli ha con lacrime amare
e accorata nostalgia
riservata un'unzione*

*Maria, madre di Giacomo, e Maria di Magdala
(soprano, contralto)*

Die ihr, wie wir, umsonst gemacht.

che noi, come voi, abbiamo provveduto invano

5. Aria. Soprano / flauto o violino solo / continuo

Maria, madre di Giacomo (soprano)

A.

Seele, deine Spezereien
Sollen nicht mehr Myrrhen sein

*Anima mia, i tuoi aromi
non devono più essere mirra*

B.

Denn allein
Mit dem Lorbeerkranze prangen
Stillt dein ängstliches Verlangen.

*Soltanto una corona di alloro
con il suo splendore
quieterà il tuo ansioso desiderio.*

6. Recitativo. Contralto, tenore, basso / continuo

Pietro (tenore)

Hier ist die Gruft

Ecco la tomba!

Giovanni (basso)

Und hier der Stein
Der solche zugedeckt
Wo aber wird mein Heiland sein?

*Ed ecco la pietra
che l'ha chiusa.
Ma dov'è il mio Salvatore?*

Maria di Magdala (contralto)

Er ist vom Tode auferweckt!
Wir trafen einen Engel an,
Der hat uns solches kundgetan.

*Si è destato dalla morte
Abbiamo incontrato un angelo
che ce l'ha annunciato.*

Pietro (tenore)

Hier seh ich mit Vergnügen
Das Schweisstuch abgewickelt liegen.

*Qui vedo con sollievo
il sudario ripiegato al suolo.*

7. Aria. Tenore / flauti diritti I-II, violini I-II con sordini / continuo

Pietro (tenore)

A.

Sanfte soll mein Todeskummer,
Nur ein Schlummer,
Jesu, durch dein Schweisstuch sein.

*Dolce di pena mortale
questo tuo sudario
ne avvolgerà il sonno.*

B.

Ja, das wird mich dort erfrischen
Und die Zähren meiner Pein
Von den Wangen tröstlich wischen.

*Sì, sollievo mi darà
E dal mio volto tergerà
le lacrime della mia pena.*

8. Recitativo – Arioso. Soprano, contralto / continuo

Maria, madre di Giacomo (soprano) e Maria di Magdala (contralto)

Indessen seufzen wir
Mit brennender Begier:
Ach, könnt es noch nur bald geschehen
Den Heiland selbst zu sehen!

*E tuttavia sospiriamo
con una brama ardente:
ah, potesse presto accadere
di vedere il salvatore stesso!*

9. Aria. Contralto / oboe d'amore, violini I-II, viola / continuo

Maria di Magdala (contralto)

A.

Saget, saget mir geschwinde,
Saget, wo ich Jesum finde,
Welchen meine Seele liebt!

*Ditemi, presto,
dite dove possa trovare Gesù
l'amato dell'anima mia!*

B.

Komm doch, komm, umfasse mich
Denn mein Herz ist ohne dich
Ganz verwaiset und betrübt.

*Vieni dunque, prendimi nelle tue braccia
perché il mio cuore senza te
è orfano ed afflitto.*

10. Recitativo. Basso / continuo

Giovanni (basso)

Wir sind erfreut,
Dass unser Jesus wieder lebt,
Und unser Herz,
So erst in Traurigkeit zerfließen und geschwebt
Vergisst den Schmerz
Und sinnt auf Freudenlieder;
Denn unser Heiland lebet wieder.

*Noi siamo nella gioia
perché il nostro Gesù vive di nuovo,
e il nostro cuore,
liquefatto e sospeso per la tristezza,
dimentica il dolore
e medita inni di gioia
perché il nostro Salvatore vive di nuovo.*

11. Coro / trombe I-III, timpani, oboi I-II, violini I-II, viola / continuo

A.

Preis und Dank
Bleibe, Herr, dein Lobgesang.
Höll und Teufel sind bezwungen,
Ihre Pforten sind zerstört.
Jauchzet, ihr erlösten Zungen
Das man es im Himmel hört.

*Lode e azione di grazie
Salgano a te, Signore.
L'inferno e il diavolo sono vinti
Le loro porte distrutte.
Esultate, o lingue liberate
Fatevi sentire fino in Cielo.*

B.

Eröffnet, ihr Himmel, die prächtigen Bogen
Der Löwe von Juda kommt siegend gezogen!

*Tu, Cielo, spalanca i tuoi archi
Vittorioso si avanza
il Leone di Giuda!*

Usi e riusi nella liturgia luterana del tempo di Bach

Il programma presenta due composizioni di raro ascolto ma, in quanto appartenenti agli anni della piena maturità, molto rappresentative dell'arte di Johann Sebastian Bach.

La "Messa in sol minore", BWV 235

Oltre alle cantate, ai mottetti, alle Passioni e agli oratori, Bach compose diverse opere su testo liturgico, tra cui il *Magnificat*, la *Messa in si minore*, alcune pagine isolate e quattro "messe brevi". Il termine di "messa breve", nel caso di Bach, non dovrebbe essere messo in rapporto con le omonime composizioni di Palestrina o del "classicismo viennese". In Bach, il *Kyrie* e il *Gloria* formano la messa luterana delle solennità, le cui dimensioni di breve non hanno nulla: variano infatti dai venticinque ai trenta minuti per quei due soli brani (le messe brevi di Mozart, che comprendono tutto l'*Ordinarium Missae* fino all'*Agnus Dei*, durano tra i quindici e i venti minuti in tutto). Il culto luterano conservava, accanto al tedesco – la lingua del popolo, voluta dalla Riforma – il greco per il *Kyrie* e il latino per il *Gloria*; Lutero stesso ne aveva incoraggiato l'uso per le feste importanti (i giorni della Natività, quelli di Pasqua e la Pentecoste).

Le quattro "messe luterane" di Bach sono ciascuna composte di sei brani: un unico *Kyrie* corale e cinque numeri per il *Gloria*, di cui due cori: il primo al *Gloria in excelsis Deo* iniziale, il secondo al *Cum Sancto Spiritu* finale; fra i due, arie o duetti, secondo una tipologia variabile. Nessuna di queste messe è una composizione originale: Bach le ha tutte strutturate a partire da brani di cantate anteriori, più precisamente dalle cantate BWV 79, 102, 179 e 187.

Non sappiamo nulla sulle circostanze di composizione né sul loro destinatario. Sussistono due autografi su quattro copie conosciute. Verso il 1748 furono copiate da Johann Christoph Altnickol, allievo e futuro genero di Bach, quando Bach stava lavorando alla *Messa in si minore*. Il musicologo Arnold Schering ipotizzava che le messe fossero commissionate dal conte Franz Anton von Sporck, morto nel 1738, per la cappella cattolica del suo castello in Boemia. Oggi si tende invece a pensare che risalgano alla fine degli anni Trenta del Settecento. Lo studio degli autografi confermerebbe questa data; pure gli indizi che si hanno sulla esecuzione di queste messe datano di questi anni. Bach vi si sarebbe dedicato in quel lungo lasso di tempo, successivo al 1730, nel quale non scrisse più nuove cantate, rimaneggiando per contro molte di quelle composte negli anni di Eisenach, Weimar, Cöthen e Lipsia, destinate pertanto a formare il repertorio definitivo per il culto di San Tommaso.

Della *Messa in sol minore* BWV 235 si noterà in particolare il monumentale finale del *Gloria (Cum Sancto Spiritu)*. È un coro che riprende il brano introduttivo della cantata *Es wartet alles auf dich* (BWV 187), articolato in tre sezioni che procedono secondo un'amplificazione crescente. Un'ultima sezione, più concentrata, rievoca la tonalità dei due versetti in stretto, sul motivo strumentale della seconda parte della sinfonia strumentale d'apertura. La scrittura di questa

sinfonia rende il brano simile ad un movimento di concerto, un ulteriore esempio dell'unità che regnava tra il civile e il religioso, tra il profano e il sacro.

"Kommt, eilet und laufet, Oratorio di Pasqua", BWV 249

L'*Oratorio di Pasqua* è in verità una "cantata per la Pasqua", eseguita nella chiesa di San Tommaso di Lipsia il Venerdì santo del 1725, qualche ora dopo la seconda versione della *Passione secondo Giovanni*. Come già per altre opere vocali (Passioni comprese), nella cantata di Pasqua *Kommt, eilet und laufet*, conosciuta oggi con il titolo di *Oratorio di Pasqua*, Bach riutilizza materiale musicale proveniente da altre sue composizioni, in particolare da una cantata da lui composta solo cinque settimane prima, per festeggiare il compleanno del duca Christian di Sassonia-Weissenfels. Quella musica, Bach l'aveva fatta eseguire il 23 febbraio precedente a Weissenfels durante un banchetto. Era su libretto di Picander e portava il titolo: *Entfliehet, verschwindet, entweidet, ihr Sorgen* (Fuggite, sparite, allontanatevi, preoccupazioni); nel catalogo delle opere occupa il numero 249a, ed era detta addirittura *Cantata "dei pastori"*, in quanto ispirata alle *Bucoliche* di Virgilio. Il testo ci è stato tramandato in uno dei volumi che raccolgono le liriche di Picander, ma la musica è perduta. Si sa però che Bach la riprese per questo *Oratorio di Pasqua*, tranne, evidentemente, i recitativi, che si dovettero adattare alla solennità. Sappiamo inoltre che i due brani strumentali iniziali, e forse anche il terzo (il duetto tra il tenore e il basso), provengono da opere risalenti al periodo di Cöthen. Una nuova trasformazione della cantata che, come detto, in origine fu scritta per la corte di Weissenfeld, fu operata da Bach un anno dopo la prima esecuzione dell'*Oratorio di Pasqua*. Ne uscì una nuova: *Verjaget, zerstreuet, zerrütet, ihr Sterne* (Andate via, disperdetevi, dislocatevi, stelle), che nel catalogo occupa il numero 249 b ed era destinata a celebrare un altro compleanno: quello del conte von Flemming, governatore di Lipsia. Bach riprese la musica ma vi adattò un nuovo testo di Picander e nuovi recitativi. La cantata fu eseguita il 25 agosto 1726, la partitura è andata persa. Ma non è finita! Intorno al 1732-1735 (o forse nel 1736), Bach riprende la cantata *Kommt, eilet und laufet* del 1725; la rimaneggia e gli dà il titolo di *Oratorium festo Paschali*, oratorio per la festa della Pasqua. Tornerà ancora ad occuparsene negli ultimi anni della sua vita, dopo il 1740.

Dei testi sacri il librettista ha desunto il ruolo delle donne che vanno al sepolcro e trovano la tomba vuota, l'apparizione dell'angelo che "notifica" la risurrezione, la corsa dei due discepoli. Evocate succintamente e senza il minimo tentativo di drammaturgia, queste citazioni sono destinate a suggerire una meditazione spirituale. I quattro protagonisti capiscono come sia assurda l'idea di onorare il Cristo morto con gli aromi portati al sepolcro: è necessario invece far festa per la sua vittoria sulla morte. Perciò, anche la morte che attende ogni uomo non può essere che un dolce sonno, poiché sull'esempio di Cristo contiene la promessa di un risveglio nella vita eterna.

Timoteo Morresi