

CONTRIBUTI PER UN'IPOTESI DI LAVORO

Piero G. Arcangeli

Ringrazio il maestro Nappo per avermi invitato, ma non nascondo che dover parlare per primo mi mette in una posizione molto scomoda. Un impegno pregresso, purtroppo, mi impedirà di seguire questo convegno. Tuttavia un contributo vorrei darlo, a partire da quel "quasi nulla" -come ha detto Gino Nappo- che oggi abbiamo, nel momento in cui, con un certo coraggio, ci accingiamo a formare -perché questo è lo scopo immediato del nostro incontro- un gruppo di lavoro e di ricerca sulla musica non direi "dei Farnese" (per il nostro territorio, credo che l'obiettivo sia un po' troppo ambizioso), ma almeno sulla musica "nel tempo dei Farnese", in particolare nella loro terra di Tuscia.

È la prima volta che partecipo ad un convegno a Viterbo da viterbese (abito qui da poco più di un anno) e intendo dare la mia disponibilità non tanto come musicologo -la mia specifica competenza, poi, è etnomusicologica- ma da musicista, senza ulteriori qualifiche o limitazioni, con l'interesse di veder nascere musica dalle ricerche, dalle carte polverose, in qualche modo dall'archeologia. E questo credo che interessi tutti noi, nonché l'Assessore Mattioli, il quale qui ha detto (coraggiosamente, anche lui) che avrebbe voluto dedicare la programmazione di una stagione alla musica dei Farnese: coraggiosamente, perché -a parte i grandi nomi, che però hanno operato in prevalenza per i Farnese di Parma e Piacenza- da noi, allo stato attuale delle indagini, dovremmo fare qualche forzatura per poter chiamare un musicista "farnesiano". E poi perché, qualora ci indirizzassimo verso la produzione teatrale-musicale del Rinascimento e del cosiddetto Barocco, non so proprio come faremmo -noi e insieme a noi l'Assessore, se lo prendessimo in parola- a mettere in piedi (in modo che stia in piedi) uno spettacolo musicale e/o di danza, con le risorse che qui e ora saremmo in grado di convogliare e di mettere in campo.

Sa qualcosa nel merito Fausto Razzi, di quali e quanti problemi si tratta di risolvere, di carattere certo anche musicologico, estetico, di poetica, ma soprattutto problemi economici. Progetti del genere funzionano, oggi come al tempo della loro prima realizzazione, se sostenuti senza riserve da

investimenti e dall'invenzione: intanto musicale, vocale, poi scenografica, registica e così via. Senonché, è proprio questo che vale la pena tentare...

Allora, giusto per iniziare un discorso su cui mi aspetto il contributo della loro maggiore esperienza, nei rispettivi ambiti, da Razzi e da Rostirolla: perché dunque non possiamo parlare della musica dei Farnese, ma più modestamente forse -per il nostro territorio- dovremmo parlare della musica al tempo dei Farnese? Non perché qui non si sia fatta musica, evidentemente; ma perché -e questo i musicologi lo sanno ed è bene lo dicano- molte delle fonti che ci piacerebbe consultare non sono disponibili: non possono esserlo, bisogna rassegnarsi ad ammetterlo, e non tanto perché sono andate perdute... Magari qualche frammento sonoro si trovasse fra le rovine di Castro, come i frammenti architettonici oggetto di continue rapine (è desolante, ma bisogna andarci, a Castro: a me ha fatto venire l'idea di organizzare un festival fra le pietre di quella che fu la capitale del ducato, un festival come a Gibellina, per quella suggestione un po' perversa del rudere che è rimasta nella nostra cultura). Certo, delle fonti scritte sono anche "sparite": ma è pur vero che gran parte della musica che si faceva alla corte di Paolo III o di Ottavio Farnese o dei Colonna, come dei locali Moidachini o di altri signori del tempo, semplicemente *non veniva scritta*.

Nello stesso ambito sacro -in cui pure la musica era scritta e in qualche caso stampata- bisogna considerare la pratica molto diffusa dei "falsibordoni": sappiamo ad esempio che ce n'era una raccolta presso la cattedrale di Viterbo nel 1622; ma se anche ci fosse rimasta, non sapremmo come eseguirli, nonostante che per la musica di questo periodo -da una ventina d'anni pure in Italia- abbiamo ormai una certa esperienza e non mancano buoni interpreti.

D'altra parte, se non pochi sono i nomi, da Soriano ai Nanino, di maestri di cappella e compositori nati nel Viterbese, quasi tutti questi musicisti hanno poi operato a Roma, nelle varie cappelle; ma non potremmo dire -tranne che per gli anni del pontificato di Paolo III- che lo abbiano fatto in rapporto con, oppure grazie a qualche Farnese. Fra l'altro, il periodo del regno paolino, dal 1534 al '49, è abbastanza "disgraziato"

per le finanze dello stato, il che non ha impedito al pontefice di immaginare e cominciare a realizzare la cupola di S. Pietro e che però -evidentemente la storia si ripete- per la musica ha comportato una certa "depressione". Sta di fatto che in quegli anni non si registra una grande vivacità neanche per la cappella papale, la Cappella Sistina, come invece sarà nel periodo immediatamente successivo, quello del pontificato di Giulio III, quando per esempio fu assunto il Palestrina.

Musicisti viterbesi o del territorio della Tuscia presenti a Roma comunque ce ne sono, e si potrebbe mettere insieme tanta musica da realizzare non un programma ma un'intera rassegna di musica sacra di questi autori. Qualcosa si è iniziato a fare: il maestro Scipioni, ad esempio, con la Camerata Polifonica Viterbese ha eseguito dei mottetti di Paolo Agostini, che è nato a Vallerano...

Ma poi c'è il repertorio profano: per il teatro e la danza, del materiale ovvero delle tracce interessanti per le mani ne abbiamo, che però difficilmente potranno tradursi in concreta presenza di manoscritti o stampe musicali, appunto perché prima del Seicento la musica per teatro, sostanzialmente, era o musica di scena o musica per gli intermedi, quasi mai stampata (e quando lo era, in copie da "souvenir") ed è molto difficile che ce ne sia rimasta l'unica copia manoscritta, la copia "da lavoro", se non per mera fortuna. E dobbiamo dire che, con i Farnese, la fortuna non ci arride: basti pensare che il compositore più grande di tutti nel primo Seicento (e non soltanto), che stava a Venezia, venne chiamato a Parma in diverse occasioni, nel corso del 1628, e poi a Piacenza per il carnevale del 1641; ma sapete che fra le sue musiche di cui non ci è rimasto neppure un rigo ci sono, purtroppo, tutte quelle che appunto Claudio Monteverdi scrisse per i Farnese.

Tornando a Viterbo, abbiamo un titolo: *I Torti amorosi*, intermedi musicali (o musica di scena?) composti per una commedia di Cristoforo Castelletti, rappresentata nel 1590, da Girolamo Boschetti. È solo un titolo, e per di più con un dubbio sull'autore, che alcuni cultori di storia locale dicono viterbese¹ evidentemente confondendo questo titolo con "Gli Strali d'amore", l'autore della quale è invece Giovanni Boschetto

Boschetti, lui sì viterbese; mentre Girolamo era nato a Perugia all'incirca nel 1560².

Il Boschetti viterbese vive del resto nello stesso periodo: è un po' più giovane del perugino, forse d'una decina d'anni, anche lui andrà a Roma ed anche lui -come Girolamo- lo troviamo a Loreto. Sembra anzi che a Loreto siano morti entrambi: Giovanni nel 1622 (e non ci sono prove contrarie) e Girolamo poco prima. Non è finito qui, il mistero, perché a me invece risulta -dal libro dei morti della cattedrale della mia città- che il maestro di cappella Girolamo Boschetti sia morto a Foligno nel 1602³, ed allora non è lui il cantore attivo presso la cappella Giulia negli anni 1608-1611, ma molto probabilmente Giovanni, il quale -forse proprio in seguito a quelle esperienze di cantore fra Viterbo e Roma- viene poi chiamato a comporre (anche lui, come Girolamo) le musiche di uno spettacolo teatrale. Questa volta non si tratta di "torti", ma di "strali": sappiamo infatti che nel carnevale del 1616, a Viterbo, in un palazzo presso Porta S. Pietro⁴, residenza del conte Andrea Maidalchini, fratello di Donna Olimpia, che forse era presente (era già vedova da qualche anno, ma non ancora famosa e probabilmente non ancora l'acerrima nemica di Casa Farnese), vengono rappresentati *Gli Strali d'amore*, appunto.

Speriamo quanto prima di venire in possesso del microfilm dell'intera partitura, che dovrebbe essere a Praga o a Londra, chissà per quali misteriosi giri; e comunque diverse "arie" dell'opera sono riportate in varie raccolte dell'epoca.

In ogni caso, si tratterà di un'acquisizione molto significativa: siamo nel 1616 e -a differenza delle musiche per i "Torti" di Girolamo, di cui non ci resta traccia, ma che con tutta probabilità erano polifoniche, nello stile "ricreativo" mantovano-emiliano- lo stile che adotta Giovanni per i suoi intermedi è sicuramente quello "drammatico", è già teatro musicale nel senso nuovo del termine, cioè "recitar cantando" e dintorni. Boschetto, fra l'altro, doveva essere in rapporto con Paolo Quagliati (che fra il 1606 e il 1609 era al servizio del cardinale Odoardo Farnese), l'autore del *Carro di fedeltà d'amore* (1611) e poi degli *Affetti amorosi spirituali* (1617), scritti in una forma che potremmo dire di passaggio fra la polifonia "spettacolare" degli intermedi fiorentini e la monodia drammatica. Questi "Strali", peraltro, sono indicati sul frontespizio come "favola recitata in musica", quindi non c'è

dubbio che si tratti di "recitar cantando", se non di una sua evoluzione (l'*Orfeo* monteverdiano è del 1607 e -a parte la *Rappresentazione* di Emilio de' Cavalieri - i primi saggi del nuovo "dramma per musica" hanno già avuto i loro imitatori romani). La trama mitologica degli "Strali" ha pure una sua suggestione simbolica, illustrando la leggenda di Venere e di Marte (genitori di Armonia, non a caso), sorpresi dal *faber* (e legittimo consorte) Vulcano e da lui imprigionati in una rete d'oro⁵. Non dimentichiamo però che questi spettacoli erano eventi eccezionali, ed invece la musica quasi quotidianamente presente, la "colonna sonora" di ogni festa che si rispetti, anche in una piccola città come Viterbo, è costituita dal repertorio strumentale -legato, ma non necessariamente, ai modelli della musica per danza - dei *pifari* e dei *trombetti*. E fa piacere che l'intervento previsto dopo il mio, quello di Romualdo Luzi, si occupi proprio di questo argomento. In "Viterbo nella Storia della Chiesa" di Giuseppe Signorelli ci sono diversi riferimenti alle compagnie di *pifari* e *trombetti* che a Viterbo come altrove, nello Stato Pontificio come nel nord d'Italia, formavano dei corpi più o meno stabili, a partire da un nucleo minimo di quattro strumenti (la qual cosa fa pensare che le musiche eseguite erano anche derivate dal repertorio polifonico-vocale "trascritto" o meglio memorizzato e suonato "per tradizione orale") ad un massimo di una quarantina di elementi, messi insieme per le grandi occasioni, grazie alla collaborazione delle altre città dello Stato. Nel 1544 a Foligno, per esempio, troviamo anche dei *trombetti* viterbesi fra gli altri, chiamati per la festa del patrono; e nel 1550, per l'incoronazione di Giulio III, suonano a Roma 42 "fra trombe e tamburi": una formazione modello, probabilmente, esistente già prima e forse istituita proprio dal predecessore Paolo III o da qualche altro papa prima di lui.

È uno strumentista anche l'unico musicista che possiamo dare come certamente attivo al servizio di Paolo III -a parte i musicisti di cappella-, ed è il grande liutista e compositore Francesco da Milano (fra i primi e più importanti di musica strumentale in Italia, già alla corte del Cardinal nipote Alessandro Farnese), il quale seguì il papa a Nizza quando questi, messaggero di pace "universale", vi andò ad incontrare l'Imperatore e Francesco I, e proprio per il re di Francia ebbe l'onore di suonare. Probabilmente, a rigore, l'unico musicista "paolino" di cui possiamo parlare -sia pure per questa sola men-

zione storica- è proprio lui.

È un bel problema, quello della musica cerimoniale d'insieme -di cui non avremo mai più la possibilità di far risuonare una nota- e di quella per strumenti polifonici come il liuto e le tastiere, improvvisata o consegnata alle "intavolature", con cui compositori-strumentisti come Francesco da Milano erano chiamati ad intrattenere le corti. Musica che, chissà, doveva divertire l'umanista papa Farnese (faccio un'ipotesi, che può spiegare la mancanza di documenti romani più doviziosi per il repertorio profano in questo periodo) più che non la polifonia. Insomma, la scarsa attenzione (e committenza) da parte di Paolo III può essere spiegata, paradossalmente, con la modernità della sua cultura musicale, che potremmo dire "galileiana" *ante litteram* (alludo a Vincenzo Galilei), e quindi con la predilezione per la musica strumentale, non potendo ovviamente mostrare interesse per la vocalità monodica negli anni trenta e quaranta del Cinquecento. Non che non esistesse musica monodica vocale, ma apparteneva ad un mondo "popolare" estraneo a quello di una corte rinascimentale.

Concludo: per quanto mi è possibile e nei limiti delle mie competenze, sono senz'altro a disposizione. Ho qualche idea sul "contesto", molte di meno sul "testo", sui testi musicali oggetto del nostro oscuro desiderio, per cui però nutro un interesse "forte", che non si limita all'aspetto musicologico ed è piuttosto un interesse da musicista e da compositore. La verità è che, per il periodo di cui ci andiamo ad occupare, e cioè per gli anni trenta-quaranta del Cinquecento fino al primo Seicento, nonostante la relativa fioritura di studi in Europa e anche in Italia negli ultimi venti anni, non abbiamo ancora un quadro completo di conoscenze. Quando invece è un periodo di grande importanza, in cui da una prassi almeno in Italia prevalentemente legata alla "tradizione orale" (dal "segreto del Quattrocento", avrebbe detto Torrebranca, per un secolo in cui le fonti sembrano documentare l'esistenza soltanto degli ultimi "arsnovisti" e dei primi "frottolisti", perché dell'Aquilano e degli altri poeti-musicisti di corte non è rimasta memoria musicale), si passa alle prime "intavolature", che proprio in quest'epoca cominciano ad essere diffuse, nell'epoca di Francesco da Milano e appunto di Paolo III Farnese. Averne un quadro completo significa mettere insieme dei "tasselli", ricostruire varie pratiche musicali: non possiamo occuparcene solo per la musi-

ca sacra, finendo per dare un'importanza preponderante a questo repertorio soltanto perché abbiamo fonti in abbondanza. Faremmo storia in modo scorretto se pensassimo di poter disegnare un contesto sulla base della quantità (o anche della qualità) dei documenti rimasti, con il rischio di disperdere definitivamente il senso di ciò che non ci è documentato direttamente, ma le cui tracce non ci sono meno indispensabili per la descrizione della vita musicale di un'epoca. Che possiamo fare quando non abbiamo a disposizione delle fonti sufficienti o quando ne abbiamo di incomplete? Possiamo e dobbiamo passare decisamente dall'archeologia musicale alla reinvenzione: un'operazione particolarmente delicata, che richiede una committenza e una sensibilità particolari. D'altronde, senza la committenza non potremmo scrivere completamente neppure un capitolo di storia della musica, almeno fino a tutto il Settecento; ed oggi -per la musica d'oggi- non è meno importante una committenza, intanto pubblica -che, almeno per me, mantiene più valore, è più significativa-, ma anche privata, perché no (che poi non c'è, e magari ce ne fosse)... Una committenza pubblica come, in questo caso, è rappresentata dal "Progetto Farnese" della Provincia di Viterbo: ecco, i musicisti -come tutti gli operatori di cultura- hanno bisogno di progetti che unifichino e mettano a confronto le loro esperienze, che li mettano in condizione di lavorare insieme, ciascuno per le proprie competenze. Fino a pochi giorni fa non conoscevo Gino Nappo, ad esempio, se non di nome, mentre abitiamo entrambi a Viterbo. Ma non è un caso: "dispersi" come siamo, direi, più che "diffusi", possiamo invece trovare in momenti unificanti come il "Progetto Farnese" uno stimolo essenziale, il movente *inevitabile* per lavorare a progetti che abbiano un ampio respiro, un respiro propriamente politico, pubblico, che abbiano un rapporto con la società, quindi con la cultura contemporanea.

Poiché alla fine, bisogna dirlo, parliamo dei Farnese sì perché "è storia", la "nostra" storia (ma senza, per favore, la retorica delle radici e simili banalità), ma soprattutto perché, oggi, possiamo farne cultura contemporanea.

E non si può operare, fare cultura, soltanto a partire dalle fonti acclamate, le quali hanno comunque bisogno di quella interpretazione, ma infine di quella reinvenzione, che le faccia diventare, appunto, nostre contemporanee.

NOTE

¹ Cfr. GIOVANNI SIGNORELLI, *Tradizioni musicali in Viterbo*, "Viterbium", I, 1959, pp. 24-26: la musica de *I Torti amorosi* è attribuita al "viterbese Girolamo Boschetti, forse lo stesso ricordato da La Valletta (*sic*) che lo dice compositore originale ed autore degli *Strali d'amore*". In realtà, IPPOLITO VALETTA, alla voce *Il teatro lirico in Italia nei secoli XVI e XVII*, in "Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti", III s., vol. 50, CXLII, Roma 1895, p. 444, ricorda che "a Viterbo (...) fiorì un compositore originale, Giovanni Boschetto Boschetti che scrisse gli *Strali d'Amore* nel 1616", senza dar adito ad equivoci. L'errore del Signorelli viene poi ripreso da ASSUNTA BRANNETTI, in *Teatri di Viterbo*, Viterbo 1981: a p. 12, la musica de *I Torti amorosi* risulta del "maestro viterbese M. Gerolamo Boschetti". La fonte dell'errata attribuzione anagrafica non può essere GIUSEPPE SIGNORELLI, il quale -in una nota a p. 404- nella sua opera *Viterbo nella Storia della Chiesa*, vol. II p. II, Viterbo 1940, correttamente scrive: "Nel 1590 si eseguirono i *Torti Amorosi* di Cristoforo Castelletti, dedicata nel 1581 a Clelia Farnese, con scene dipinte da Francesco Monaldi e musica di Girolamo Boschetti (Caccia, rime p. 133-134); (...) Di un Giovanni Boschetti, compositore che fiorì in Viterbo, ove scrisse gli *Strali d'Amore*, fa cenno il La Valletta in *Nuova Antologia*".

² Che Girolamo Boschetti non fosse mantovano, come dice di se stesso nel frontespizio del *Il libro di madrigali* (Venezia 1593), e neppure romano, lo dimostra il documento pubblicato da Biancamaria Brumana in B. BRUMANA, G. CLIBERTI, *Musica e musicisti nella cattedrale di S. Lorenzo a Perugia (XIV-XVIII secolo)*, Firenze 1991, pp. 119, 149.

³ Dopo essere stato per quasi un anno a Loreto, Girolamo lo troviamo a Foligno nel 1595, dove è eletto maestro di cappella il 18 maggio, e dove morirà il 13 marzo 1602. Cfr. P.G. ARCANGELI, F. RAMBOTTI, *Un solo movimento, in tempo "Lento assai": musica e musicisti a Foligno nei secoli XV e XVI*; in "Esercizi -Musica e spettacolo" n. 12, n.s. 3, Perugia 1993, pp. 19-20.

⁴ È il palazzo che attualmente ospita gli uffici della I Circoscrizione e l'asilo nido comunale, all'interno del quale c'è ancora un "salone delle feste", con decorazioni e busti che però risalgono alla fine del secolo scorso.

⁵ Cfr. l'esauriente voce: BOSCHETTI, GIOVANNI BOSCHETTO (Boschetto da Viterbo), nel *Dizionario biografico degli Italiani*, Ist. dell'Enc. italiana Treccani, Roma 1971, vol. 13, pp. 184-185.

