

CONCERTO DI NATALE

Antonio Vivaldi

Salmi di lode

per soli, coro e orchestra

Cappella Musicale della Cattedrale

Ensemble Il Demetrio

Organo Elvira Soresini

Direttore Don Pietro Panzetti

cancellate le pp. 2-3-4 dal doc originale

(programma del concerto)

Tu che siedi sulle lodi di Israele

I Salmi di lode nell'opera sacra di Vivaldi

*Domine labia mea aperies
et os meum adnuntiabit laudem tuam*
(Psal. 50, 17)

1. Premessa

Il tradizionale concerto natalizio offerto quest'anno dalla Cappella Musicale della Cattedrale presenta, quasi riprendendo idealmente il percorso iniziato lo scorso anno, un'antologia di salmi vivaldiani che si sono fortunatamente salvati della sua immensa produzione sacra. La scelta, significativamente, intende esplorare e al tempo stesso valorizzare un territorio poco noto o spesso trascurato dell'opera di Vivaldi, per poterne apprezzare tutta la ricchezza e la profondità e in particolare comprenderne l'intimo e imprescindibile rapporto tra musica e testo sacro. Ancora una volta l'appuntamento natalizio in Cattedrale diventa propizia occasione per riflettere sull'essenza della musica, così come della cultura in generale: non una forma di erudizione, bensì un modo di essere, che viene dal dare alla propria vita l'impronta dettata dalle forme di Bellezza che si sono incontrate.

Occorre però dire, anche se può apparire ovvio, che il percorso vivaldiano proposto questa sera risponde ad un attento disegno tematico, esplicitato dallo stesso titolo del concerto, il quale vuole consegnare alla nostra fede un preciso messaggio spirituale. Per comprendere in pienezza tale messaggio non si può prescindere dal tessuto religioso e culturale che soggiace alla raccolta veterotestamentaria dei Salmi. Solo così sarà possibile gustare la lettura musicale che Vivaldi fa del testo sacro in relazione soprattutto al tema della lode.

1.1. Il Salterio "libro della lode"

In ebraico il libro dei Salmi è chiamato *Sefer Tehillim*, che significa "Libro di lodi". Solo da questo dato si può subito comprendere che, sebbene le composizioni poetiche che troviamo nel Salterio non siano tutte di lode, tuttavia la lode è una dimensione fondamentale del libro, anzi, potremmo dire, il suo punto di arrivo, la sua meta. In primo luogo bisogna sottolineare che gli ultimi salmi (Salmi 146-150) sono salmi di lode e costituiscono il *piccolo hallel*. Inoltre il Salmo 150, l'ultimo del Salterio, si conclude con questa espressione: «tutto ciò che respira lodi il Signore». Tutto il Salterio quindi tende a questa "dossologia finale" che costituisce la sua meta e indica, in fondo, come "la lode" sia ciò verso cui tende l'esperienza che il credente - ma anche l'intera creazione, e ogni vivente - fa di Dio.

Un altro elemento che nel Salterio sottolinea la centralità della lode e la sua dimensione di “vertice” dell’esperienza di Dio che i salmi propongono è costituito dal fatto che ognuno dei “cinque libri” (1-41; 42-72; 73-89; 90-106; 107-150), nei quali tradizionalmente il Salterio si suddivide, termina con una “dossologia”, cioè con una lode rivolta a Dio, con una benedizione.

Anche il vocabolario della lode presente nel libro dei salmi (il verbo “lodare” / *h-l-l* e il sostantivo “lode” / *tehillā*) se messo a confronto con gli altri libri biblici risulta significativo per affermare la centralità della lode nel Salterio¹. A tale proposito A. Wénin fa notare come anche “la supplica”, altra dimensione della preghiera e del rapporto con Dio che caratterizza le composizioni poetiche del Salterio, in realtà è tesa verso la lode e in molti casi già la anticipa. Egli afferma che «la lode penetra persino nel mondo della supplica. Non soltanto la lode fa eco alla supplica per rallegrarsi del suo felice esito, ma riesce altresì ad invadere la supplica stessa». L’atteggiamento, proprio della lode, di riconoscimento dell’altro e di decentramento da sé è ciò su cui si fonda la possibilità stessa della supplica, ma, nello stesso tempo, spesso nella supplica è già annunciata la lode². Il salmista, per «far valere la sua richiesta presso Dio», annuncia la sua lode futura. Da tutti questi elementi comprendiamo – per usare l’espressione di un grande esegeta come P. Beauchamp³ – che la lode sta “all’inizio e alla fine” dell’esperienza di fede che il Salterio ci propone. Per questa rilevanza della “lode” nel Salterio è quindi opportuno cercare di cogliere le caratteristiche principali di questo “volto” della preghiera salmica, che può insegnarci qualche cosa anche sul volto di Dio e sul nostro rapporto con lui.

1.2. *Il tempo e lo spazio della lode*

Scorrendo il Salterio, si specifica spesso quale sia il tempo e lo spazio nel quale si può lodare. Il tempo della lode è “sempre”. Non c’è un tempo “escluso” dalla lode. Il salmista invita a lodare «ogni giorno e per sempre», «senza fine», «dal sorgere del sole al tramonto», «da ora e per sempre», «finché esisto», «di generazione in generazione», «sempre». Per quanto riguarda il tempo vediamo allora come la lode sia di per sé una realtà che tende a estendersi e non conosce un limite. L’atteggiamento della lode diventa quasi una partecipazione al tempo eterno di Dio. Scrive ancora A. Wénin: «La lode è espansiva, è una sorta di onda che vuole trasmettersi, proprio come la vita e la felicità di cui è espressione»⁴. Il luogo della lode è meno ricorrente, ma comunque espresso. Si deve lodare nel santuario, in Sion, a Gerusalemme, nell’assemblea, negli atri del Signore, fra i popoli. C’è principalmente un riferimento allo

1. Infatti, 94 delle 167 ricorrenze del verbo “lodare” si trovano nel Salterio. Cfr. A. Mello, *Lessico del Salterio*, «Liber Annuus», 54 (2004), pp. 48-49.

2. A. Wénin, *Il mondo dei salmi*, Bologna 2002, pp. 53-55.

3. P. Beauchamp, *Salmi notte e giorno*, Assisi 1983.

4. A. Wénin, *op. cit.*, p. 52.

spazio della liturgia e della preghiera, che diviene lo spazio di una lode cosmica. Si parla di santuario e di tempio non per limitare lo spazio della lode, ma per indicare che la lode, attraverso il riferimento allo spazio “santo”, si estende ad ogni luogo e dimensione della vita. Anzi, la lode diventa nel Salterio essa stessa uno spazio, diventa il tempio nel quale Dio abita in mezzo al suo popolo.

1.3. *Il volto di Dio e dell'uomo di fronte lui*

Questi veloci tratti della lode salmica ci rivelano qualche aspetto del volto del Dio della Bibbia. Ci rivelano il volto di un Dio davanti al quale ci si può meravigliare. Un Dio presente nei grandi avvenimenti della storia, ma anche presente nella mia singola esistenza, nel mio quotidiano. Un Dio mai scontato e ripetitivo, non “un idolo” che non ascolta e non parla, ma un Dio il cui agire è sempre inedito, capace di novità. Ma nella lode si rivela anche il volto dell'uomo e della donna davanti a Dio. Nei salmi troviamo spesso l'invito alla lode alla seconda persona plurale (“lodate”): l'ambiente della lode è spesso l'assemblea liturgica. È come se la lode si presentasse quale esperienza che non può essere “privata”. «L'uso di forme quasi sempre plurali sta a testimoniare che questa lode è comunitaria e quindi liturgica»⁵. Se riflettiamo, allora, l'esperienza della lode sull'uomo nel suo rapporto con Dio non può mai essere “individuale” e vissuta nell'isolamento dagli altri. La lode, infine, nella sua sovrabbondanza (“ogni lode”), nel suo tempo illimitato, nel suo farsi voce di ogni vivente e dell'intera creazione è esperienza di quella gratuità e di quella eccedenza che caratterizza l'esperienza di Dio: è luogo simbolico della vita di tutti gli uomini di fronte a Dio. Se sapremo metterci in questa giusta dimensione, l'esecuzione di questa sera avrà realizzato pienamente il suo scopo.

2. Antonio Vivaldi

2.1. *Perché Vivaldi?*

Il 28 luglio 1741 “il molto Reverendo Sig. Antonio Vivaldi, prete secolare” moriva a Vienna. Misterioso resta il motivo dell'ultimo viaggio nella capitale austriaca. In un certo senso, misteriose restano anche le cause della morte. Nel XXIII tomo del Registro mortuario della Parrocchia Metropolitana del Duomo di Santo Stefano, al foglio 63, troviamo l'elenco delle spese necessarie per i suoi funerali. Sopra il piccolo drappello di cifre - sono quelle del rintocco, del labaro, dei chierici in cotta, della bara - ecco che un'ignota mano scrisse: “*Si è constatata la morte ... per infiammazione interna nella casa della famiglia Satler, presso la porta Carinzia*”. Nient'altro. Furono gli ultimi onori concessi al *Prete Rosso*, che aveva stupito educando i virtuosi-

5. A. Mello, *op. cit.*, p. 48.

smi delle "Putte" alla *Pietà* di Venezia. Dopo di che sulle sue partiture scese il silenzio. Ci si dimenticò che Vivaldi aveva organizzato, una volta per tutte, il concerto con strumenti solisti; ci si dimenticò degli onori che il mondo tedesco - Bach per primo - tributò a quel musico di cagionevole salute che girava continuamente per l'Europa. La sorte sembrò accanirsi. La stessa casa in cui si spense - si trovava all'angolo della Kartnerstrasse e del Sattlergasschen, oggi Kuriereck - fu demolita nel 1873. E anche il cimitero di Santo Stefano, in cui si trovava la misera tomba, venne abbandonato.

Poi, come in una favola, grazie al lavoro del caso più che a quello che i filosofi chiamano il senso della storia, tra il 1926 e il 1930 Vivaldi rientrò nella grande musica. Le oltre 500 opere - concerti, sinfonie e sonate - riacquistarono voce. I suoi principi formali ritornarono a misurarsi con quelli del barocco, smentendo molto bene, giorno dopo giorno, l'infelice affermazione di Stravinskij, ereditata da Luigi Dallapiccola: "Vivaldi ha scritto 400 volte lo stesso concerto". Certo, il suo stile è "costantemente tipico", come ebbe a scrivere Michael Talbot, ma resta un *unicum* su cui val la pena riflettere, forse perché non l'abbiamo del tutto decifrato.

E l'occasione per riparlare di lui e delle sue qualità formali è cominciata in questi ultimi decenni con convegni, libri ed incisioni. E anche esecuzioni. Perché occorre prima di tutto ascoltare. Tanto più un musicista.

2.2. *La rinascita vivaldiana*

A Berlino, l'11 marzo 1829, nella sala della *Singakademie*, esattamente dopo un secolo dalla prima esecuzione, viene presentato il capolavoro di Johann Sebastian Bach, la *Passione secondo San Matteo*. Dirige Felix Mendelssohn, e l'avvenimento produce «una straordinaria sensazione negli ambienti colti di Berlino». Questo fatto clamoroso contribuisce a risvegliare definitivamente l'interesse per Bach che, dopo la sua morte, era stato quasi dimenticato. L'entusiasmo suscitato dalla *Passione secondo San Matteo* finirà per concretizzarsi in un'impresa che, soltanto pochi anni prima, avrebbe potuto sembrare pazzesca e inutile: una monumentale edizione di tutte le opere di Bach. Si comincia a cercare ovunque i manoscritti del musicista, a rovistare negli archivi delle chiese dove egli prestò servizio come organista e compositore, e si scoprono opere di straordinaria bellezza. Nel corso di queste ricerche, viene alla luce un grosso fascicolo manoscritto che porta la data del 1739, la cui intestazione dice, in un incerto italiano: *XII Concerto di Vivaldi elaborati di J. S. Bach*. Chi è, dunque, questo Vivaldi che il musicista tedesco ha giudicato degno del suo interesse?

Si cerca nelle storie della musica, nei dizionari, ma nessuno accenna, sia pur di sfuggita, a questo musicista. L'unica notizia si trova in una breve ma importantissima biografia di Bach, la prima dedicata al grande maestro, pubblicata a Lipsia da J. N. Forkel, *Über J. S. Bach's Leben Kunst und Kunstwerke* nel 1802. Su questa traccia si proseguono le ricerche, approdando finalmente a qualche risultato concreto: si scopre che le fonti cui ha attinto Bach sono certe raccolte di concerti stampate all'inizio del XVIII secolo.

In un primo tempo, naturalmente, questi concerti vengono giudicati soltanto tentativi informi, che Bach ha completamente trasformato con la potenza del suo genio. Ma, ancora una volta, doveva essere il caso a offrire un nuovo spunto per l'approfondimento critico dell'opera del Veneziano. Siamo ancora nell'ambito della famiglia Bach: uno dei figli del grande di Eisenach, Wilhelm Friedemann, fu a sua volta musicista di talento, anche se l'irrequietezza e l'incostanza del suo carattere gli impedirono di realizzare fino in fondo le sue possibilità. In un momento di debolezza, spinto dal bisogno, egli si attribuì un *Concerto in re minore per organo*; la pagina era stupenda, e fece la fortuna di colui che se ne era dichiarato l'autore. Ma fu proprio la grande bellezza del concerto a mettere sull'avviso i musicologi: era veramente di Wilhelm Friedemann quella vigorosa fuga iniziale, che mostrava una così chiara impronta dello stile del padre, Johann Sebastian?

Si cercò allora il manoscritto autografo, giungendo a questa sensazionale scoperta: non solo l'autografo era di pugno di Johann Sebastian Bach, ma questi aveva trascritto per organo un originale per archi di Antonio Vivaldi, riportando la fuga senza cambiarne una nota! Dunque Bach, il maestro della fuga, aveva veramente compreso il genio del suo contemporaneo.

Era il 1911: un anno chiave per la rinascita dello studio dell'opera vivaldiana. L'indifferenza, con cui il musicista era stato considerato fino ad allora, si mutò improvvisamente nel più ardente e generoso entusiasmo.

Nessuno potrà mai spiegare esaurientemente i motivi del silenzio che ha circondato, per quasi duecento anni, l'opera di Vivaldi.

Questo silenzio ci sorprende maggiormente se consideriamo che il musicista godette, nel suo tempo, di una celebrità veramente eccezionale. All'inizio del Settecento, il suo nome era noto non solo a Venezia, ma in tutta Italia, in Germania, in Francia, nei Paesi Bassi, in Inghilterra. I centri musicali più aggiornati possedevano le edizioni e i manoscritti dei suoi concerti. D'altronde, basterebbe considerare l'umiltà e la partecipazione con cui Bach si avvicinò alla sua musica per avere una prova inconfutabile della considerazione di cui Vivaldi allora godeva, tanto più che Bach trascrisse i suoi concerti prima che venissero stampati dagli editori di Amsterdam.

Ma, per una strana beffa del destino, la fama che, a differenza di altri artisti, Vivaldi raggiunse presto e conservò per lungo tempo, svanì misteriosamente durante gli ultimi anni della sua vita, quando i gusti del pubblico italiano cominciavano a mutare. Da allora egli scomparve da Venezia e non si ebbero più sue notizie. Soltanto da pochi anni sappiamo che morì a Vienna povero e solo⁶.

6. Sulla cosiddetta "seconda" *Vivaldi-Renaissance* si vedano gli studi di M. Talbot, *Vivaldi*, trad. it., Torino 1978.

2.3. Il «Prete Rosso»

Le notizie riguardanti la vita di Vivaldi sono vaghe e, qualche volta, poco attendibili; tuttavia, su questa esile trama si può ricostruire la sua storia.

Sebbene Vivaldi sia nato e vissuto nella Repubblica di Venezia, il suo cognome è di origine genovese. Genova, infatti, diede i natali a Ugolino e Vadino Vivaldi - gli arditi navigatori che, due secoli prima di Colombo, solcarono i mari - e a un illustre cittadino, Raffaele Vivaldi che, nel 1410, venne inviato proprio a Venezia per discutere di una questione economica. Inoltre, nel XV secolo, un Cattaneo Vivaldi fu membro del Consiglio degli anziani, e un doge, eletto nel 1559, portava lo stesso nome. Non è possibile precisare se anche la famiglia del musicista fosse di origine genovese, ma questo è probabile, dal momento che tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento incontriamo il cognome Vivaldi a Venezia una sola volta, e in circostanze poco felici. Una lapide murata nel cortile del Palazzo Ducale ammonisce severamente, nei secoli, contro i furti nelle casse dello stato: «*Nel 1703 Gio. Paulo Vivaldi, già contador all'ufficio del dacio del vin, e Gasparo Salvioni già scontro nello stesso ufficio, restarono banditi come ministri infedeli, e come rei di grossissimo intacco della cassa dell'ufficio del dacio del vin*».

La famiglia del musicista si affaccia per la prima volta alla storia il giorno 6 giugno 1676, con la dichiarazione di stato libero dei genitori di Antonio, in vista delle nozze. Così recita il documento: «*Adi 6 detto (giugno 1676). S'ha da contrar matrimonio tra la signora Camilla figlia del qd. signor Calicchio sartor stà nella nostra contrà in Campo Grande nelle case de Ca' Salomon et il signor Gio. Battista qd. Agostin Vivaldi stà nelli forni in contrà S. Martin*».

Giovan Battista e Camilla Calicchio: il documento, venuto alla luce solo da poco tempo, non ci dice nulla sulla professione dello sposo, ma sappiamo da fonti attendibili che Giovan Battista, alla fine del secolo, fu uno dei più autorevoli e brillanti violinisti della città. Un documento, rintracciato nell'archivio della Basilica di San Marco, ci informa che iniziò il suo servizio nella famosa orchestra della chiesa il 23 aprile 1685, con lo stipendio di quindici ducati, che tre anni più tardi venne aumentato a venticinque.

A quel tempo, Giovanni Battista e Camilla avevano già un bambino di 7 anni, il cui atto di battesimo, ritrovato nel 1964, dice: «*Adi 6 Maggio 1678. Antonio Lucio figlio del signor Gio. Battista quondam Agustin Vivaldi sonador et della signora Camilla figliola del quondam Camillo Calicchio sua consorte, nato il 4 marzo ultimo caduto, qual hebbe l'acqua in casa per pericolo di morte dalla comare allevatrice Madonna Margarita Veronese, hoggi fu portato alla Chiesa, ricevè gli essorcismi et ogli santissimi da me Giacomo Pacacièri Piovano, a quali lo tene il signor Antonio qd. Gerolamo Vecchio specier all'Insegna del Dose in contrà*».

Il bambino venne battezzato a due mesi dalla nascita per una grave malattia («per pericolo di morte», giustificano i genitori). Questo fatto spiega forse quella «strettezza di petto» che tormentò il musicista tutta la vita, e forse la stessa decisione paterna di

far abbracciare al figlio, sempre gracile e malaticcio, la carriera ecclesiastica. Antonio aveva tre fratelli: Bonaventura e Francesco, parrucchieri, e Iseppo. Francesco e Iseppo, entrambi di carattere violento, furono banditi dalla città. Egli trascorse dunque la prima giovinezza in un ambiente che non era affatto congeniale alla sua sensibilità e al suo temperamento; tuttavia le sue doti eccezionali poterono ugualmente svilupparsi. Cominciò a studiare il violino in tenera età, sotto la guida del padre, e pare che, a soli dieci anni, fosse già in grado di sostituirlo come violinista nell'orchestra della cappella di San Marco. Forse gli studi musicali di Antonio consistettero soltanto nelle lezioni che riceveva saltuariamente dal padre, il quale del resto era un ottimo violinista; molti tuttavia vollero trovare una giustificazione alla grandezza del musicista veneziano attribuendogli un maestro più illustre: Giovanni Legrenzi, un geniale musicista bergamasco che divenne maestro di cappella in San Marco nel 1685 e conservò tale carica fino alla morte, nel 1690.

Anche le altre notizie riguardanti la formazione di Antonio sono vaghe. Ad esempio, non è mai stato possibile sapere se egli abbia studiato in Seminario o privatamente. Tuttavia conosciamo con precisione le date e i "tempi" in cui ricevette le sacre ordinazioni. Attraverso i vari gradi di Ostiario (19 settembre 1693), Lettore, Esorcista, Accolito, Suddiacono, Diacono, il 24 marzo 1703 venne ordinato sacerdote.

Vivaldi aveva solo venticinque anni ed era di salute cagionevole. Non era dunque nelle condizioni migliori per affrontare una vita di rinunce e di sacrifici come quella che il sacerdozio richiede. Infatti, dopo sei mesi soltanto, ottenne di essere dispensato dal dir messa, pur non lasciando l'abito talare. Questo fatto diede adito a pettegolezzi e contribuì a creare leggende intorno alla figura del *Prete Rosso* (come egli veniva chiamato per il colore dei capelli). Il più noto aneddoto è quello raccontato dal conte Grégoire Orloff: «Una volta che Vivaldi diceva la Messa, gli viene in mente un tema di fuga. Lascia allora l'altare sul quale officiava, e corre in sacrestia per scrivere il suo tema; poi torna a finire la Messa. Viene denunciato all'Inquisizione, che però fortunatamente lo giudica come un musicista, cioè come un pazzo, e si limita a proibirgli di dire mai più Messa». Era un modo pittoresco per giustificare l'abbandono della vita sacerdotale; ma lo stesso Vivaldi diede, molti anni dopo, una diversa interpretazione al fatto, in una lettera al marchese Guido Bentivoglio del 16 novembre 1737: «Sono venticinque anni ch'io non dico messa né mai più la dirò, non per divieto o comando, come si può informare Sua Eminenza, ma per mia elezione, e ciò stante un male che io patisco a natività, pel quale io sto oppresso. Appena ordinato sacerdote, un anno o poco più ho detto messa, e poi l'ho lasciata avendo dovuto tre volte partir dall'altare senza terminarla a causa dello stesso mio male. Ecco la ragione per la quale non celebro messa».

In un'altra lettera descrive il suo male a fosche tinte: «Io vivo quasi sempre in casa, e non esco che in gondola o in carrozza, perché non posso camminare per male di petto ossia strettezza di petto»⁷. Ma c'è una contraddizione evidente tra le affermazioni del

7. Per una più ampia documentazione e ulteriori approfondimenti sulla vita e l'opera di Vivaldi rimando a W. Kolneder, *Vivaldi*, trad. it., Milano 1978, a G. Formichetti, *Antonio Vivaldi. Venezia e il prete col violino*, Milano 2006 e al più recente E. Pozzi, *Antonio Vivaldi*, Palermo 2007.

musicista e la vita che conduce. Come è possibile che egli non fosse in grado di camminare e di stancarsi, se riusciva ad affrontare un'attività così impegnativa e faticosa come quella di compositore e di concertista?

2.4. «L'Ospitale della Pietà»

Non si può nascere nella città dei commerci e viverci per lunghi anni senza subire l'influenza del suo tipico ambiente. Vivaldi, da buon veneziano, era dotato di molto senso pratico, che si rivelò veramente utile agli effetti della sua carriera. Non era facile conquistare una posizione di rilievo in una società dove soltanto i nobili e i ricchi godevano di privilegi. Come dice il Manzoni ne *I promessi sposi*, parlando di Don Abbondio: «... fin da' primi suoi anni, aveva dovuto comprendere che la peggior condizione, a que' tempi, era quella d'un animale senza artigli e senza zanne, e che pure non si sentisse inclinazione d'essere divorato» (I). Vivaldi apparteneva a una famiglia di modeste condizioni ed era di salute cagionevole; ammesso che fosse stato veramente allievo di Legrenzi, non avrebbe potuto valersi del suo nome per far carriera, perché il maestro era morto quando Vivaldi era ancora troppo giovane. Antonio, quindi, poteva contare soltanto sul proprio talento e sul proprio virtuosismo strumentale. Per conseguenza, non c'è da stupirsi se fece della sua condizione di sacerdote un mezzo per affermarsi. La carriera ecclesiastica rappresentava la sicurezza economica e gli permetteva di dedicarsi completamente alla sua attività di musicista.

Il 24 marzo 1703 Vivaldi era stato consacrato sacerdote e, ai primi di settembre dello stesso anno, entrava nel «*Seminario musicale dell'Ospitale della Pietà*» come insegnante di violino e di viola all'inglese. Questo avvenimento segnò una svolta importante nella sua carriera musicale, e vedremo quale grande importanza avrebbe avuto la sua presenza alla *Pietà*.

Gli *Ospedali* veneziani (allo stesso modo dei *Conservatori* di Napoli e di Palermo) erano, in origine, degli ospizi per malati e trovatelli. Più tardi, vennero annesse ai quattro ospedali di Venezia (dei Mendicanti, della Pietà, degli Incurabili, dei SS. Pietro e Paolo) le *Scuole*, dove ben presto l'insegnamento della musica ebbe il ruolo più importante, ed era privilegio delle «figlie» o, come più comunemente venivano chiamate, «ospealiere».

Le esecuzioni musicali delle ospedaliere erano una delle maggiori attrazioni che Venezia potesse offrire in quegli anni, come attestano i documenti e le cronache dell'epoca. Ecco la descrizione di un viaggiatore inglese, Edward Wright, del 1720. «*Tutte le domeniche e le festività, si svolgono nelle cappelle di questi ospedali dei concerti vocali e strumentali eseguiti dalle ragazze; esse sono sistemate in una galleria e nascoste alla vista del pubblico da una grata di ferro. L'esecuzione è straordinariamente buona: molte fra loro hanno una voce stupenda, e il fatto che siano celate alla vista rende tutto più affascinante*».

Un altro viaggiatore curioso, Charles de Brosses, che sarebbe divenuto amico di Vivaldi, scrisse nel 1749: «*Cantano come angeli e suonano il violino, il flauto, l'organo,*

l'oboe, il violoncello, il fagotto; non c'è nessuno strumento, per quanto grosso, che faccia loro paura».

Ed ecco la divertente testimonianza di Jean-Jacques Rousseau, che risale al 1743, tratta dalle *Confessioni*: «Una musica che mi sembra assolutamente migliore di quella operistica è quella che si esegue nelle scuole. Tutte le domeniche, nella chiesa di ciascuna delle quattro scuole, vengono eseguiti durante i vesperi dei mottetti a grande coro e a grande orchestra composti e diretti dai migliori maestri d'Italia, eseguiti, in tribune nascoste, esclusivamente dalle ragazze, la più vecchia delle quali non ha vent'anni. La chiesa dei Mendicanti è sempre piena di appassionati; gli stessi attori dell'opera vengono qui per migliorare il loro stile su questi eccellenti modelli. Quello che mi dava fastidio erano le grate, che non lasciavano passare che i suoni, e impedivano la vista di quegli angeli di bellezza di cui tali suoni erano certo ben degni. Io non parlavo d'altro. Un giorno il signor Le Blond, che seppe il mio desiderio, mi disse: "Se avete tanta curiosità di vedere le ragazze, io posso accontentarvi: amministro la Casa, e posso invitarvi a pranzare con loro." Non gli diedi più pace fino a che si decise di accontentarmi. Entrando nella sala che racchiudeva quelle bellezze così desiderate, io mi sentivo fremere in un modo che non avevo mai provato. Il signor Le Blond mi presenta una dopo l'altra quelle cantanti celebri di cui non conoscevo che il nome e la voce." Venite Sofia..." era orribile. "Venite, Cattiva..." era guercia. "Venite Benina..." la varicella l'aveva sfigurata. Quasi nessuna era priva di qualche grave difetto. Il carnefice rideva della mia crudele sorpresa. Tuttavia due o tre mi parvero passabili: ma non erano altro che delle coriste. Ero desolato. Durante il pranzo, si animarono e diventarono gaie. La bruttezza non esclude la grazia, e loro ne avevano. Pensavo: non si può cantare così senz'anima: e loro ne hanno. Infine mi abituai talmente alla loro vista, che uscii di lì che ero innamorato di quasi tutte quelle bruttezze».

Fra queste ragazze che, vivendo quasi sempre rinchiuso nella scuola, fanno dello studio musicale la loro unica attività, Vivaldi trova l'ambiente ideale per svolgere il suo lavoro.

Egli era stato preceduto, come maestro di cappella alla *Pietà*, da Francesco Gasparini, un valente musicista che era stato allievo di Corelli e di Pasquini. Gasparini era molto apprezzato per le sue qualità e, dopo la morte di Legrenzi, aveva raggiunto una popolarità straordinaria. Era un ottimo insegnante e, nel 1708, pubblicò un trattatello che ci è pervenuto: *L'armonico pratico al cimbalo. Regole, osservazioni ed avvertimenti per ben suonare il basso, e accompagnare sopra il cimbalo*. Uomo di intensa attività, vero dominatore del palcoscenico, non esitava ad imporsi duramente pur di ottenere dai cantanti un'interpretazione soddisfacente. Per Gasparini, dunque, l'incarico che ricopriva all'*Ospedale della Pietà* rappresentava soltanto la sicurezza di uno stipendio fisso, ma non suscitava in lui nessun interesse⁸.

8. Sull'organizzazione dell'*Ospedale della Pietà* e sul ruolo di Vivaldi nell'istituzione si veda G. Rostirola, *L'organizzazione musicale nell'Ospedale veneziano della Pietà al tempo di Vivaldi*, «Rivista musicale italiana» XIII (1979), p. 160 ss., M. Talbot, *Vivaldi, cit.*, p. 21 ss., G. Formichetti, *op. cit.*, p. 21 ss. e E. Pozzi, *op. cit.*, p. 23 ss. e p. 47 ss. Può essere altrettanto interessante leggere la ricostruzione dell'attività musicale all'interno dell'*Ospedale* fatta, attraverso la voce della protagonista Cecilia, da T. Scarpa, *Stabat mater*, Torino 2008.

L'incontro con Gasparini rappresentò per Vivaldi una vera fortuna, tanto più che, favorito dalla cattiva condotta di quest'ultimo, egli si trovò presto padrone del campo. Da *maestro di violino* divenne in breve tempo *maestro di viola all'inglese*, da *maestro di coro*, *maestro de' concerti*. Il suo nome era ormai affermato, e i concerti da lui diretti alla *Pietà* riscuotevano successo. Il programma comprendeva musiche di Coseni, di Pasquini, di Gasparini, composizioni di giovani musicisti veneti, come Tomaso Albinoni; ma, soprattutto, musiche di Vivaldi.

Anche per quanto riguarda quest'ultimo particolare, mancano dati precisi. Ignoriamo i primi tentativi di Vivaldi come compositore: perché è indubbio che la sua carriera di compositore non può essere iniziata nel 1705, all'età di 27 anni, con la prima raccolta stampata. Lasciando a parte le ipotesi, soffermiamoci a considerare questo primo contributo vivaldiano alla storia della musica. Vivaldi è un uomo imprevedibile: la sua vita, la sua musica riescono sempre a meravigliarci in quanto sono libere da schemi ed esprimono una personalità mutevole, singolare. Egli ha dunque il privilegio di essere al di fuori di ogni possibile classificazione. La prima opera pubblicata dal musicista è così inferiore alle altre da rappresentare una delusione. Si tratta di una raccolta di *Sonate da Camera a Tre, Due violini, e Violone o Cembalo, consacrate all'Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Conte Annibale Gambaro Nobile Veneto, Da D. Antonio Vivaldi Musicista di Violino Professore Veneto, Opera Prima. In Venetia. Da Giuseppe Sala 1705*. La data ci dà da pensare: nel 1705 Vivaldi è da almeno due anni alla *Pietà*, e ha già cominciato a lavorare con la duttile orchestra delle «ospealiere». Forse già nel 1708, o addirittura nello stesso 1705, comincerà a scrivere i Concerti de *L'Estro Armonico*, una affermazione clamorosa - persino nel titolo - di originalità, di genialità, di indipendenza da qualsiasi modello. Perché allora avrebbe dato alla stampa quelle *Sonate*, certo dignitose, piacevoli, ma anonime, prive del tutto di quell'estro che Vivaldi già allora, indubbiamente, possedeva? Ma c'è dell'altro. Perché non si accontenta di far stampare la sua *Opera Prima* dal connazionale Sala, ma verso il 1712 la affida all'editore Estienne Roger di Amsterdam. Inoltre, nel 1709, in occasione della visita a Venezia del re Federico IV di Danimarca, gli dedica una nuova raccolta di dodici Sonate, questa volta per violino e basso, *Opera Seconda*, certamente non più brillanti delle precedenti. E anche queste, nel 1712, le fa ristampare dall'olandese Roger. Forse è possibile trovare una spiegazione a questo atteggiamento del *Prete Rosso*, una spiegazione che mette in luce una volta di più l'abilità del musicista. Egli ha appena ottenuto un posto ambitissimo alla *Pietà*, per la sua perizia di violinista, e grazie al suo abito sacerdotale: tutto ciò senza il minimo appoggio di conoscenze altolocate, o di una nobile nascita. È una posizione difficile, pericolosa: e poi, un prete - un prete che non dice più messa, o la dice ancora raramente - fra tante ragazze, è esposto alle maldicenze, alle insinuazioni. Per di più ha in mente una grande rivoluzione musicale che vuol portare a compimento a tutti i costi. Ma, al primo momento, può essere pericoloso. Si facciano pure i primi esperimenti con l'orchestra della *Pietà*, ma per ora la rivoluzione deve restare fra le quattro mura dell'*Ospedale*. Fuori, sulla carta stampata che gira per tutta Venezia, per l'Italia, per tutta Europa, Vivaldi deve apparire un

altro. Un musicista serio, chiaro, pulito, che rispetta le regole, un musicista che si rifà decisamente al «divino Arcangelo», quel Corelli che nella città papale è il prediletto di tutta l'aristocrazia religiosa.

E appena la sua posizione sarà consolidata, quando egli terrà ormai saldamente le redini della *Pietà* (già sul frontespizio dell'op. 2 si fregia del titolo di «*Maestro de' Concerti*»), solo allora il suo estro e la sua invenzione potranno scorrere liberamente. Sarà una rivoluzione che scuoterà tutto il mondo musicale, senza che si levi una parola di contrasto o di critica: Antonio Vivaldi aveva fatto bene i suoi conti.

2.5. *L'addio a Venezia*

Nel 1740 Vivaldi dà un concerto alla *Pietà* in onore di un ospite illustre: Federico Cristiano, principe elettore di Polonia. In questa occasione egli esegue tre concerti e una Sinfonia, opere che veramente possiamo considerare come il testamento spirituale del musicista, come un ponte gettato verso il sinfonismo classico della fine del secolo, una premessa indispensabile a ciò che avrebbe fatto, soltanto vent'anni più tardi, Franz Joseph Haydn. Il 27 aprile 1740 - un mese dopo l'esecuzione del concerto - riceve il regolare pagamento: 15 ducati e 13 lire. Allora il musicista prende congedo dalla sua città.

Il 12 maggio, l'*Ospedale* gli consegna la somma di settanta ducati e ventitre lire come pagamento di venti concerti, che egli lascia all'Istituto. Si tratta evidentemente della liquidazione di una parte di ciò che egli ha a disposizione prima della partenza: una partenza che sarà definitiva. Leggiamo in una deliberazione del 29 agosto dello stesso anno: «*Intendendosi che il rev. Vivaldi sia per partire da questa Dominante, lo stesso tiene una molta portione de concerti preparati et sarebbe di necessità farne lo acquisto, con lo esborso di effettivi ducati uno per uno*».

Questa è l'ultima volta che il nome di Vivaldi viene fatto alla *Pietà* e, fino al 1938, non si saprà più nulla del musicista.

Partito da Venezia, certamente; ma per quale destinazione? Negli archivi della Repubblica di Venezia, un ignoto commentatore aveva scritto: «*L'abbate don Antonio Vivaldi eccellentissimo sonatore di violino, detto il Prete Rosso, stimato compositore de concerti guadagnò à suoi giorni 50.000 ducati ma per sproporzionata prodigalità morì miserabile a Vienna*».

Era una notizia falsa? Certo di lui non si parlò più e, a poco a poco, il suo nome cadde nell'oblio. Una Guida della città di Venezia, che nell'edizione del 1713 lo additava, insieme al padre Giovanni Battista, come una delle attrazioni del luogo per la sua abilità di violinista, lo ignora del tutto in un'edizione del 1796.

Soltanto nel 1938 - come abbiamo detto - Rodolfo Gallo riuscì a trovare la testimonianza finale della vita di Vivaldi. Negli archivi della chiesa di Santo Stefano, a Vienna, giaceva il già citato documento della sua morte che si cercava: «*28 luglio 1741 - il molto reverendo signor Antonio Vivaldi, prete, in casa Satler vicino alla Porta Carinzia, nel cimitero dell'ospedale. Una piccola scampanata*». E, più avanti, la conferma dei

funerali avvenuti: «*Il molto reverendo signor Antonio Vivaldi, prete, morto in casa di Satler vicino alla Porta Carinzia per infiammazione interna, di 60 anni, nel cimitero dell'ospedale*». Segue la nota delle spese sostenute per le modestissime esequie - un funerale da povero - per un totale di fiorini 18,25.

Ciò che Vivaldi aveva rappresentato per Venezia, per la *Pietà*, è documentato esattamente da poche parole di uno storico italiano dell'Ottocento, suo concittadino, autore di una storia della musica veneziana, il quale naturalmente menzionava in modo cursorio Vivaldi. Parlando poi dei conservatori veneziani, egli scrisse: «L'ultimo, *la Pietà*, sussiste ancora ma in linea di Musica piuttosto di nome che di fatto»⁹.

3. La musica sacra di Vivaldi

Se non avesse dato vita al teatro pubblico e non fosse stata tra i più significativi centri del concertismo barocco, forse di Venezia come capitale della musica sacra si saprebbe di più. Eppure nel XVIII secolo la città era ancora detentrica di uno stile compositivo destinato al repertorio sacro e liturgico dalle tipicità inconfondibili e che affondava le proprie radici nel lontano Cinquecento. In quel periodo il governo veneziano si preoccupò di creare una scuola-collegio per otto bambini veneziani allo scopo di farne ottimi cantanti "che accresceranno la gloria della patria". La disposizione venne emanata nel 1503: fu l'atto di nascita di quella che diverrà la mirabile *Cappella Ducale* annessa alla Basilica di San Marco. Pietro De' Fossis fu il primo maestro ricordato ufficialmente: originario della Fiandra, occupò il posto fino all'arrivo del celebre compositore fiammingo Adrian Willaert nel 1527. Con lui iniziò una regale dinastia di musicisti - sarà sufficiente ricordare alcuni nomi: i Gabrieli, Monteverdi, Cavalli, Lotti - e prese forza una tradizione secolare aperta agli "aggiornamenti" imposti dal passare del tempo ma sempre fedele all'originario gusto per il colore timbrico determinato dall'alternanza e dalla combinazione di cori vocali e strumentali.

La musica sacra veneziana, improntata a una fastosità di tipo celebrativo, predilesse la pienezza degli effetti sonori che spesso avevano un vero e proprio carattere "stereofonico". In essa si rifletteva bene lo spirito della città lagunare curiosa, vivace, animata. Indipendente dalla Chiesa di Roma e dalle sue imposizioni, Venezia fu libera di indirizzarsi verso un linguaggio musicale sacro sempre più sfarzoso e solenne, di cui anche le grandi tele dell'epoca ci danno testimonianza nelle raffigurazioni degli spettacolari "cortei musicali" che da piazza San Marco attraversavano le rive¹⁰.

I musicisti di scuola veneziana avevano esperienza cosmopolita, gustosa predisposizione all'appariscenza timbrica e al decorativismo applicato ai nuovi spazi sonori.

9. Ci riferiamo a F. Caffi, *Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di S. Marco in Venezia, dal 1318 al 1797*, riedizione annotata con aggiornamenti bibliografici al 1984 a cura di Elvidio Surian, Firenze 1987, p. 355.

10. Su questo aspetto della musica veneziana e, in generale, della musica barocca è sempre valido il libro di G. Stefani, *Musica e religione nell'Italia barocca*, Palermo 1975.

Spazi intesi come architetture esecutive: aree acustiche da colonizzare col gioco alternato di echi e riverberi, nonché di inattese ‘terrazze’ dinamiche ottenute dividendo i cori e le orchestre in piccoli gruppi collocati in angoli diversi delle chiese. Spazi intesi sotto forma di respiro armonico: ovvero dilatazione dell’ambito contrappuntistico e del gioco di varietà metrica. Non ultimo, spazi interpretati come libera articolazione formale e costruttiva. Le cattedrali polifoniche dei maestri veneziani non ebbero timore di mescolare le seduzioni del mottetto, l’alternanza metrica e a blocchi delle canzoni strumentali, l’illustratività un poco intellettuale del madrigale, compilando un linguaggio eclettico ma non frammentario, possente e fantasioso: in una parola, “teatrale”. Tale fusione stilistica, fatta lievitare nella scrittura strumentale e nell’ormai matura concezione concertante, predominava ancora nella produzione sacra del Settecento. L’originale cerimoniale sonoro, impiegato anche in funzioni ufficiali, fu subito stile, e la lingua musicale creata dalla “Scuola veneziana” divenne presto *maniera*. La diffusione fu perentoria, internazionale fu la risonanza, mentre la natura eterogenea fu garante della continuità.

All’aprirsi del secolo Vivaldi incarnava lo stile sacro moderno e aggiornato ai tempi. Nell’accostarsi a questo tipo di repertorio, il *Prete Rosso* riuscì a realizzare una felice fusione degli stili contemporanei con quella spregiudicatezza che ben si accordava alla sua caratteristica personalità artistica. Tutta l’esperienza accumulata come strumentista - ampliata con l’originale forza espressiva azzardata in teatro - Vivaldi la portò in campo religioso, costruendo partiture dalla struttura schiettamente concertante. Complessivamente non abbiamo molti lavori, ma probabilmente solo una parte minima dell’intera opera sacra di Vivaldi è giunta fino a noi.

L’oratorio *Juditha Triumphans*, composto nel 1714, è l’unico esempio vivaldiano del genere oggi sopravvissuto. È un’opera sacra, ma con carattere militare-politico in quanto celebra l’ennesimo scontro della Serenissima con i Turchi. Siamo nel 1716: Vivaldi scrive la partitura per l’*Ospedale della Pietà*, sfruttando l’abilità delle ragazze e mettendone in luce le capacità individuali. Il risultato è un lavoro straordinario, soprattutto per il colore timbrico e per la varietà, la ricchezza e l’eccentricità delle scelte strumentali.

L’impegno del *Prete Rosso* nel repertorio sacro ebbe un carattere sostanzialmente occasionale, poiché il musicista non ebbe commissioni né ricoprì mai stabilmente l’incarico prestigioso di maestro in San Marco. Tuttavia, negli anni 1713-1717, complice la malattia di Piero Gasparini, “maestro del coro” alla *Pietà*, ebbe l’opportunità di occuparsi regolarmente di lavori religiosi. Un documento del 17 marzo 1715 conferma la supplenza, riconoscendogli una retribuzione fuori busta.

L’incarico era tutt’altro che esornativo, ma ad oggi solo in parte testimoniato: una ventina di salmi, tra cui due solenni, il *Dixit Dominus* e il *Beatus vir*, e il *Magnificat* in sol minore; e alcune sezioni di messa che hanno nei due *Gloria* in re maggiore il modello perfetto di riferimento della produzione vivaldiana sacra che risente in misura minore delle suggestioni teatrali.

Restringendo l’osservazione alle composizioni squisitamente liturgiche, si annovera-

no musiche per voce sola o per coro accompagnato dall'orchestra: introduzioni, inni, sequenze, cantici e antifone come il *Salve Regina*, una delle quattro grandi antifone mariane da cantarsi ogni giorno al termine delle ore canoniche, cioè dei momenti di preghiera che scandivano la giornata dei fedeli.

Nel catalogo vivaldiano delle opere sacre mancano musiche scritte nell'antico stile cinque-secentesco *a cappella* (cioè per sole voci): gli unici due esempi associabili vagamente a tale prassi sono il *Lauda Jerusalem* a quattro voci e il *Credidi* a cinque voci. In entrambi i casi, però, l'autore prevede un sostegno alla polifonia: basso continuo per il primo, archi per il secondo. Resta però assodato che, pur trattando con abilità la tecnica a più cori, Vivaldi subì il fascino ma non il condizionamento dello stile polifonico antico e superò i modelli formali con un linguaggio memore di tutte le prassi compositive altrove sperimentate¹¹.

4. Guida all'ascolto

4.1. *Laudate Dominum omnes gentes* RV 606 in re minore
salmo 116 (117) per coro a quattro voci, violini unisoni, viola e basso

È questo il più breve di tutti i Salmi, composto nell'originale ebraico di sole diciassette parole, delle quali nove sono quelle particolarmente rilevanti. È una piccola dossologia, cioè un canto di lode. In verità queste poche parole oranti si rivelano significative e profonde per esaltare l'alleanza tra Dio e il suo popolo all'interno di una prospettiva universale, efficace sintesi della perenne liturgia di lode con cui la Chiesa si fa voce nel mondo, unendosi alla lode perfetta che Cristo stesso rivolge al Padre.

Vivaldi ha scritto questa versione del salmo 116, concisa (quasi due minuti di musica) e potente, in un solo movimento, per coro e archi, durante il suo primo periodo trascorso alla *Pietà*. Con soli due versetti, più l'obbligatoria breve dossologia, questo salmo non avrebbe potuto essere trattato diversamente. Il compositore concentra il dinamismo melodico-ritmico nella parte riservata ai violini all'unisono e tratta il coro come un "testo continuo". La parte violinistica si basa su un breve motivo circolare che ritorna una o due volte, ora in un modo ora nell'altro, praticamente in ogni misura. A metà dell'opera, Vivaldi realizza un colpo da maestro disegnando la parola «*miser cordia*» mediante una progressione 'ondeggante' di note tenute, che trasporta momentaneamente la musica nella lontana tonalità di si bemolle minore, rispetto a quella principale di re minore. La versione vivaldiana si presenta come autentica resa sonora di quello che, a proposito della definizione di 'salmo', ha dato s. Tommaso nel proemio della *In Psalmos Davidis expositio*: «*Exsultatio mentis, de aeternis habita, prorumpens in vocem*».

11. Per quanto riguarda la musica sacra vivaldiana la sintesi critica più completa è offerta ancora da M. Talbot, *The sacred vocal music of Antonio Vivaldi*, Firenze 1995

4.2. Laetatus sum RV 607 in fa maggiore
salmo 121 (122) per coro a quattro voci, violini unisoni, viola e basso

Il salmo 121, comunemente inteso come ‘canto dei pellegrini’, è incentrato sulla grandezza materiale e spirituale di Gerusalemme, che riempie di gioia il salmista e il suo gruppo in pellegrinaggio. La visione della compattezza delle sue costruzioni, poi, strappa l’ammirazione del poeta-salmista che chiude la composizione invocando pace e salvezza per la città delle tribù di Israele. La versione vivaldiana è un breve movimento corale pieno di gaiezza, ispirato dal carattere gioioso del testo biblico. La festosità della lode si esprime sia nel tempo *Allegro* e nella tonalità luminosa di fa maggiore, sia nella concisione del brano trattato in modo strofico, alla maniera di un inno. Ai versetti 1-3, 4-6 e 7-9 è affidato lo stesso materiale musicale, tanto che la dossologia finale (versetti 10-11) diventa una quarta strofa modificata e più ampia. Questo salmo si distingue inoltre per il *pieno* dall’inizio alla fine, e la semplicità della linea armonica e ritmica intende esaltare il valore della parola sacra, su cui si innestano, quasi a delicato commento, le volute dell’*ostinato* dei violini. Notevole, in questo senso, è l’uso dell’armonia, con il frequente ricorso ad accordi in secondo rivolto, e del ritmo, con una disinvolta alternanza di tempi binari e ternari.

Non sembri ozioso chiedersi come mai un salmo “strofico” come questo sia stato musicato da Vivaldi in modo conciso.

La sola spiegazione che possiamo addurre sembra essere che la sua brevità compensava la lunghezza di altri salmi più elaborati accanto ai quali si eseguivano questi più brevi, in modo da mantenere la durata del Vespro entro limiti ragionevoli. In altri termini, questi salmi musicalmente meno elaborati creavano l’indispensabile equilibrio rispetto ai tempi richiesti per quelli a più movimenti, come il *Dixit Dominus* o il *Beatus vir*.

4.3. *In exitu Israel* RV 604 in do maggiore
salmo 113 (114) per coro a quattro voci, due violini, viola e basso

Il salmo 113 della Vulgata, *In exitu Israel*, che fonde il 114 e il 115 della tradizione ebraica, dal contenuto molto affine, è uno dei più importanti salmi della salvezza (non a caso Dante lo fa intonare come preludio sacro al viaggio nel Purgatorio), perché rievoca l’uscita di Israele dall’Egitto, segnata da tanti prodigi divini, da una nuova e trascendente teologia in contrapposizione alla “barbarica” e rozza idolatria, dalla fede nello spirito anziché nelle immagini. Anche per la ridondanza del testo, Vivaldi sceglie una struttura abbastanza uniforme, con il coro che procede quasi sempre omoritmicamente e gli archi che ne abbelliscono il cammino.

Con i suoi 27 versetti (senza contare i due della breve dossologia finale), il salmo 113 ha sempre dato del filo da torcere ai compositori. Scegliendo di musicare per coro solo, in un unico ininterrotto movimento, Vivaldi ha fatto certamente una scelta razionale, anche se è lecito pensare che, nella fretta di concludere il movimento, abbia

confuso i versetti 4 e 6, e abbia omissa dunque, senza volerlo, due versetti¹². Questo salmo, che appartiene ad un gruppo di salmi composti per la domenica di Pasqua, alla *Pietà*, nel 1739, sopravvive non solo nel Fondo Foà-Giordano della Biblioteca Nazionale di Torino, ma anche nei pochi frammenti del repertorio della *Pietà*, attualmente conservati al Conservatorio di Musica “Benedetto Marcello” di Venezia. Cosa curiosa, le parti che i musicisti della *Pietà* copiarono per loro proprio uso rivelano che essi avevano talvolta le nostre stesse difficoltà a decifrare le intenzioni di Vivaldi. Il compositore fa del suo meglio per mantenere viva la dinamica musicale di questo movimento di 97 misure. Varia i modelli di accompagnamento dei violini, varia la tonalità in maniera efficace, anche in modo sorprendente, e ricorre a diversi tipi di tessitura vocale (senza mai, tuttavia, rinunciare alla onnipresente omofonia). Imitando la struttura dei versetti del salmo, con grande intelligenza drammatica, Vivaldi adotta nello stesso tempo uno stile responsoriale, dove l’intero coro risponde ai soprani soli, in due punti: nel primo si dimostra la fatuità degli idoli (“hanno bocca e non parlano... hanno occhi e non vedono”), nel secondo l’infinita potenza del Signore, che tanto supera le speranze degli uomini.

4.4. *Laudate pueri* RV 601 in sol maggiore

salmo 112 (113) per soprano solo, flauto traverso, due oboi ad libitum, archi e basso

Questo pezzo, datato 1730 circa, è l’ultima di tre versioni vivaldiane del salmo 112 (113). Sembra essere stato composto per un interprete che si era formato a Venezia e a Bologna fra il 1724 e il 1730, membro di un gruppo di sette cantanti italiani della corte di Dresda. Oltre alla partitura autografa, conservata alla Biblioteca Nazionale di Torino, siamo in possesso, a Dresda, di una copia manoscritta, redatta dalla mano di Giovanni Battista Vivaldi, il padre del compositore.

Il salmo 112, in sol maggiore, è una vera e propria pagina virtuosistica per una voce di soprano (in origine un castrato) capace di raggiungere il re superiore. Le inflessioni galanti delle sue linee melodiche ricordano l’opera italiana, che aveva conquistato Venezia soltanto qualche anno prima. Esso racchiude qualche evidente madrigalismo, come le note trillate, tenute sulla prima sillaba della parola «*saeculum*», nel secondo movimento; la lunga ascensione vocale, nel terzo numero, sulle parole «*A solis ortu*», in cui è evidente il richiamo imitativo nel lento ed ampio crescendo che si sviluppa dall’inizio alla fine del brano, a simboleggiare appunto il sorgere del sole; il contrasto di registro tra «*caelo*» e «*terra*» nel quarto; arpeggi ascendenti e violenti ad indicare l’urgenza con la quale i poveri sono sollevati dalla polvere nel quinto movimento; le semiminime, meccanicamente ripetitive, che disegnano la parola «*collocet*» nel sesto numero. Il movimento più memorabile è senza dubbio il settimo, «*Gloria Patri*», nel quale Vivaldi ricorre ad un flauto obbligato, uno strumento allora relativamente nuo-

12. M. Talbot, *The sacred vocal music of Antonio Vivaldi*, Firenze 1995, p. 350 ss..

vo a Venezia. Il compositore incontrò certamente il flautista Johann Joachim Quantz, membro dell'orchestra di Dresda, di passaggio a Venezia nel 1726, e si può vedere in questo movimento un omaggio retrospettivo al grande virtuoso tedesco.

4.5. *Concerto in mi maggiore* RV 270 *Il Riposo* (Per il S. Natale)
per violino, archi e basso continuo

Fra le opere strumentali composte dai musicisti italiani della prima metà del XVIII secolo, si incontra un certo numero di concerti scritti per la Natività di Gesù Cristo. Questi concerti non sono né numerosi, né abbastanza omogenei nello stile e nel carattere per costituire un genere autonomo, ma apparivano d'altro canto in raccolte pubblicate da un così grande numero di compositori diversi che sembra giustificato supporre che si trattasse di una tradizione. Il concerto più celebre appartenente a questa categoria è senza dubbio quello che fu stampato nella raccolta di *Concerti grossi* op. 6 di Corelli, pubblicata ad Amsterdam nel 1714, «*Concerto VIII fatto la notte di Natale*». Ma qualche anno prima, l'op. 8 di Torelli, pubblicata a Bologna nel 1709, conteneva un «*Concerto a quattro, in forma di Pastorale per il Santissimo Natale*». In seguito, altri musicisti hanno composto un loro concerto di Natale: Manfredini nel 1718, Locatelli nel 1721 ed altri.

È interessante notare che tutti questi autori sono radicati più o meno fermamente nella tradizione del concerto grosso, invece i compositori che hanno coltivato principalmente il concerto con strumento solista non sono rappresentati. Musicisti come Albinoni, i fratelli Marcello, Veracini ecc. non sembrano aver scritto nessun «*Concerto per il Natale*» e, a giudicare dalla letteratura dedicata alla musica di Vivaldi, il *Prete Rosso* non avrebbe composto un'opera con questo titolo.

Questo può sembrare strano, se si considera la sua posizione e la raccolta delle sue composizioni. I compiti che Vivaldi svolgeva all'*Ospedale della Pietà* a Venezia lo hanno senza alcun dubbio messo nelle condizioni di scrivere numerosi concerti e sonate destinati ad essere eseguiti in occasione di feste religiose. I concerti «*per la S.S. Assunzione di M.V.*», «*per la Solennità di san Lorenzo*» e la sinfonia «*al Santo Sepolcro*» non sono che alcuni esempi caratteristici. A questo si aggiunge la tendenza particolarmente accentuata in Vivaldi di designare i suoi concerti con titoli descrittivi: *L'Inquietudine*, *L'Amoroso*, *Il Riposo*, *La Notte*, *La Tempesta di Mare*, *Il Gardellino* ecc.

Sotto questo aspetto, non è in alcun modo sorprendente che Vivaldi, malgrado l'assenza di ogni indicazione a questo proposito nei diversi cataloghi e nelle monografie a lui dedicate, abbia composto un concerto dedicato al Natale. In effetti si tratta non di una composizione recentemente scoperta, ma al contrario di un concerto molto conosciuto: è il concerto che è noto con il titolo «*Il Riposo*» (RV 270), che si trova in un manoscritto autografo alla Biblioteca Nazionale di Torino. Questo documento presenta sulla prima pagina numerose scritte di cui una o due sono cancellate, ma ciò non spiega che una parte del titolo «*Per il Natale*» possa essere sfuggita a diversi edi-

tori. Malgrado la difficoltà manifesta di decifrare esattamente tutte le scritte del titolo del concerto, le parole seguenti sono perfettamente chiare e confermano la specificità del concerto: «*Il riposo Per il S. Natale Concerto con tutti gl'Istrumenti sempre sordini Natale del Vivaldi*».

Seguendo le sue abitudini per i concerti con violino principale e orchestra d'archi, Vivaldi non ha indicato gli strumenti, ma ha scritto, all'inizio del primo movimento, una indicazione riguardante l'esecuzione della parte del basso, che si estende a tutti e tre i movimenti (*Allegro, Adagio, Allegro*): «*senza cembali sempre*».

Il concerto presenta lo schema consueto seguito da Vivaldi: la forma tripartita, i movimenti vivaci dove i passaggi modulanti dello strumento solista si alternano con i *Tutti* in tonalità diverse, il contrasto melodico delle diverse sezioni dei *Tutti* sono fortemente caratterizzati. Lo stesso movimento lento (*Adagio*), composto di nove misure e che costituisce una breve transizione fra i due *Allegro*, non presenta uno speciale interesse. Tuttavia il concerto «*Per il Natale*» di Vivaldi merita un'attenzione particolare, non in virtù della sua forma, ma a causa del suo carattere musicale.

È significativo prima di tutto che il concerto sia scritto in mi maggiore, perché secondo ogni apparenza questa tonalità, che è abbastanza rara in Vivaldi, non è stata scelta a caso. Non c'è dubbio che Vivaldi, impiegando la tonalità di mi maggiore, abbia cercato di esprimere dei sentimenti quali la dolcezza, la gioia, la calma: è la tonalità de *La Primavera* e de *L'Amoroso*. Ma a questo si aggiunge la presenza del primo *Allegro*, un motivo che gioca, a quanto sembra, un ruolo importante in tutta l'opera di Vivaldi. Si tratta di un motivo cromatico ascendente, accompagnato dalla dominante tenuta dal basso, che riappare in tante composizioni dove si presenta in forme molto variate, ma dove sembra esprimere sempre lo stesso sentimento di gioia e di calma. Per citare qualche esempio: nel primo movimento de *La Primavera*, nel finale de *L'Inverno*, nella musica vocale, come il salmo 126 *Nisi Dominus* e in molte composizioni strumentali.

Il concerto in mi maggiore «*Il Riposo, Per il S. Natale*» di Vivaldi merita tutta la nostra attenzione non solo perché inserisce il compositore veneziano nel solco di una tradizione musicale, tipicamente italiana, iniziata da Corelli, ma anche perché conferma ancora una volta come la componente descrittiva e allusiva influisca, in varia misura e secondo modalità diverse, sull'invenzione e sull'organizzazione musicale del *Prete Rosso*¹³.

4.6. *Magnificat* in sol minore RV 610

per due soprani, contralto e tenore solisti, coro a quattro voci, due oboi, due violini, viola e basso

Si conoscono più versioni di questa fastosa composizione. La prima (RV 610) in sol minore fu senza dubbio scritta per la *Pietà* verso il 1715. In un secondo tempo Vival-

13. Su questo interessante problema si possono vedere C. Fertoni, *Antonio Vivaldi. La simbologia musicale nei concerti a programma*, Pordenone 1992 e G. Formichetti, *op. cit.*, p. 77 ss..

di aggiunse le parti vocali solistiche, accentuando e arricchendo, per così dire, l'idea spettacolare e festosa che si aveva della liturgia nel XVIII secolo¹⁴. Idea che comunque non inficia l'essenza della composizione che, nella tradizione cattolica, viene cantata durante il servizio dei Vespri quale punto culminante dell'Ufficiatura vespertina. La prima versione vivaldiana ci è giunta grazie a una copia realizzata per il monastero cistercense di Osek poco tempo dopo.

Il testo, tratto dal primo capitolo del Vangelo di Luca, narra la risposta della Vergine a Elisabetta che l'aveva accolta nella casa di Zaccaria salutandola in lei la madre del Signore.

Il *Magnificat* si distingue per la sua concisione. Poiché si tratta della versione in musica di un cantico cantato sistematicamente durante i vespri, era destinato ad essere ripetuto più e più volte, ed è forse questa la ragione per la quale Vivaldi scelse di rispettare una tale estensione, distribuendo il testo in nove movimenti, che si susseguono l'un l'altro secondo un criterio di alternanza nei tempi, nei ritmi, nella tonalità e nell'organico.

Si osservi lo schema seguente che sintetizza la studiata architettura dell'opera:

1. <i>Magnificat anima mea</i> Coro, archi, b.c.	Adagio	Sol min.	4/4
2. <i>Et exultavit</i> Coro, soli, archi, b.c.	Allegro	Si bem. magg.	4/4
3. <i>Et misericordia</i> Coro, archi, b.c.	Andante molto	Do min.	4/4
4. <i>Fecit potentiam</i> Coro, archi, b.c.	Presto	Sol min.	3/4
5. <i>Deposuit potentes</i> Coro, archi, b.c.	Allegro	Sol min.	3/4
6. <i>Esurientes</i> Soprano I e II, b.c.	Allegro	Si bem. magg.	4/4
7. <i>Suscepit Israel</i> Coro, archi, b.c.	Largo	Re min.	4/4
8. <i>Sicut locutus est</i> Coro, violino I e II, archi, b.c.	Allegro ma poco	Re min.	4/4
9. <i>Gloria Patri</i> Coro, archi, b.c.	Largo - Allegro	Sol min.	4/4

14. La funzione sociale della musica in Italia nei secoli XVII e XVIII fu sicuramente diversa da quella che siamo oggi abituati a considerare. Ben evidenzia G. Stefani, in *op. cit.*, *passim*: «Nella religiosità moderna la devozione è perlopiù un atteggiamento raccolto, meditativo. [...] Ben diverso è il rapporto tra devozione e festa nella cultura barocca. Certo l'idea di interiorità non è assente [...], ma qual è, nella festa, l'oggetto preciso di tale affetto e fervore e servizio? È l'apparizione pubblica e solenne di Sua Divina Maestà; è il Cielo che si apre e si riversa sulla Terra; è lo splendore della Chiesa Trionfante che si rivela alla Chiesa Militante. [...] Più precisamente, la devozione festiva in cui proprio la musica ha tanta parte è il pensiero e il sentimento del Paradiso che la festa religiosa come la musica hanno come scopo supremo di rappresentare in terra».

L'opera si apre, in modo sorprendente, con un ampio corale polifonico, in tempo di *Adagio*, che dà il via alla composizione scolpendo con lapidario nerbo drammatico il primo versetto: «*Magnificat anima mea Dominum*» [1]. Il testo suggerisce a Vivaldi un andamento pomposo, con lenti vocalizzi, passaggi cromatici (per semitoni), dissonanze dall'evidente funzione retorica. Questa novità differenzia l'opera da quello che hanno fatto altri compositori (per esempio J.S. Bach e anche suo figlio Philipp Emanuel), i quali nelle composizioni dallo stesso titolo interpretano questo *incipit* come un allegro canto di gioia. Anche la tonalità (sol minore) conferisce al brano, secondo Peter Smith, «un'espressione angosciosa, tipica del Barocco italiano» e distingue l'interpretazione di Vivaldi da quella della generalità degli altri che hanno affrontato lo stesso tema.

Segue un'«aria a tre», *Et exultavit* [2], movimento nel quale il testo di ciascuno dei tre versetti è cantato da una voce diversa, alternandosi in un canto spigliato e gioioso, in consonanza con il senso del testo. Il coro interviene con grande energia solo un paio di volte per ribadire e sottolineare il fatto che tutte le generazioni («*omnes generationes*») chiameranno «beata» Maria.

A questa sezione segue il movimento più lungo e più interessante della composizione, un coro sulle parole «*Et misericordia eius*» [3]. Si tratta di un passo in stile fugato, dove le diverse voci intonano una melodia, il cui nucleo è costituito da quattro note ribattute, seguita da un'altra, lunga, molto più alta. Le diverse voci riprendono questo motivo a distanza di alcuni intervalli, con qualche modifica. L'intreccio delle riprese di questo tema è intervallato da qualche episodio di vocalizzi lenti, con molti passaggi cromatici, molto simili a quanto è stato sentito nel primo brano. Frequente è il ricorso allo strumento espressivo della dissonanza: una voce 'ritarda' il suo passaggio alla nota che le spetterebbe secondo le regole dell'armonia e si trova quindi in urto con la nota di un'altra voce. Subito dopo, la dissonanza viene 'risolta' e - sebbene in ritardo - la nota dell'accordo 'giusto' viene raggiunta. Questa tecnica della dissonanza - qui, come in molti altri casi - persegue una duplice funzione, emotiva e drammatica.

In netto contrasto con il tono dolente del brano precedente, al n. [4] il coro intona un canto di battaglia su un ritmo molto rapido (*Presto*) e marcato, che evoca in modo spettacolare la forza (*potentiam*) del Signore su una linea di basso molto ricca. Allo stile polifonico del numero precedente, qui si contrappone lo stile omofonico: tutti insieme, sulle stesse parole e sullo stesso ritmo.

Al numero [5], *Deposuit potentes*, le voci cantano non solo in stile omofonico, ma anche all'unisono. L'andamento ascendente o discendente dei vocalizzi presenta un qualche vago (ma non sempre sistematico) rapporto con il significato delle parole-chiave: «*deposuit*», «*exaltavit*».

Per illustrare le parole del numero successivo [6] *Esurientes implevit bonis* Vivaldi introduce un toccante duetto di soprani sostenuto da un penetrante motivo ostinato al basso. I due soprani prima enunciano, l'una dopo l'altra, la stessa melodia, poi cantano insieme secondo il procedimento detto del 'falso bordone' (stessa melodia a due toni di distanza). Successivamente la combinatoria delle possibili associazioni

e contrapposizioni tra i due solisti del duetto si fa più ricca, con un gioco mosso di avvicinamenti, allontanamenti, alternanze, esibizioni di virtuosismo su prolungati vocalizzi.

Nel breve numero [7] *Suscepit Israel* ricompare il tono solenne del *Magnificat* iniziale. Ma dopo le prime parole («*Suscepit Israel puerum suum*»), dal *Largo* si passa all'*Allegro*, sulle rimanenti parole del testo. La conclusione recupera di nuovo il tempo lento iniziale sulla parola-chiave «*misericordiae suae*».

Lo stile polifonico e fugato si impone nel penultimo numero [8] *Sicut locutus est*. Dopo l'introduzione orchestrale, attaccano prima i soprani, poi i contralti e infine le voci maschili (che hanno qui una sola parte, senza divisione tra bassi e tenori), ai quali è affidata una prima esposizione del tema; poi l'ordine delle entrate vocali si inverte per giungere alla conclusione del versetto su uno stile omofonico.

La composizione si chiude con la consueta dossologia finale *Gloria Patri* [9]. Il movimento si divide in tre sezioni: nella prima, in tempo lento (*Largo*), ritroviamo, per la terza volta, il tono solenne del *Magnificat* iniziale, e anche, nelle prime battute, le stesse note. Dopo un vocalizzo cromatico simile, ma non uguale, a quello del n. [1], comincia la seconda sezione, sulle parole «*Sicut erat in principio, et nunc et semper*»: è un breve brano in stile omofonico su un tempo meno lento (*Andante*) a cui segue senza soluzione di continuità la terza sezione, in un tempo ancora più mosso (*Allegro*). Si tratta di una breve fuga doppia che conclude, in modo brillante e conforme alla tradizione, l'intera composizione.

Ettore Garioni



EFFIGIES ANTONII VIVALDI .

LAUDATE DOMINUM OMNES GENTES RV 606

*Laudate Dominum, omnes gentes,
laudate eum omnes populi.*

*Quoniam confirmata est super
nos misericordia ejus:
et veritas Domini manet in aeternum.*

*Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio, et nunc et semper,
et in saecula saeculorum. Amen.*

O genti tutte lodate il Signore,
glorificatelo, popoli tutti.

Perché grande
è la sua misericordia per noi
e la fedeltà del Signore dura in eterno.

Gloria al Padre, al Figlio e allo Spirito Santo.
Come era nel principio, ora e sempre,
e nei secoli dei secoli. Amen.

LAETATUS SUM RV 607

*Laetatus sum in his quae dicta sunt mihi:
“In domum Domini ibimus”.
Stantes erant pedes nostri,
in atriis tuis Jerusalem.*

*Jerusalem, quae aedificatur ut civitas:
cujus participatio ejus in idipsum.
Illuc enim ascenderunt tribus Domini:
testimonium Israel ad confitendum
nomini Domini.*

*Quia illic sederunt sedes in iudicio,
sedes super domum David.
Rogate quae ad pacem sunt Jerusalem:
et abundantia diligentibus te.*

*Fiat pax in virtute tua:
et abundantia in turribus tuis.
Propter fratres meos et proximos meos,
loquebar pacem de te:
propter domum Domini Dei nostri,
quaesivi bona tibi.*

*Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio, et nunc et semper,
et in saecula saeculorum. Amen.*

Quale gioia quando mi dissero:
“Andremo alla casa del Signore”.
E ora i nostri piedi si fermano
alle tue porte, Gerusalemme.

Gerusalemme è costruita
come città salda e compatta.
Là salgono le tribù del Signore,
secondo la legge di Israele, per lodare il
nome del Signore.

Là sono posti i seggi del giudizio,
i seggi della casa di Davide.
Domandate pace per Gerusalemme:
sia pace a coloro che ti amano.

Sia pace sulle tue mura
e prosperità nei tuoi baluardi.
Per i miei fratelli e i miei amici
io dirò: “Su di te sia pace”.
Per la casa del Signore nostro Dio,
chiederò per te il bene.

Gloria al Padre, al Figlio e allo Spirito Santo.
Come era nel principio, ora e sempre,
e nei secoli dei secoli. Amen.

IN EXITU ISRAEL
RV 604

*In exitu Israel de Aegypto
domus Jacob de populo barbaro,
facta est Judaea sanctificatio ejus,
Israel potestas ejus.*

*Mare vidit et fugit, et fugit:
Jordanis conversus est retrorsum.
Montes exultaverunt ut arietes:
et colles sicut agni ovium.*

*A facie Domini mota est terra,
a facie Dei Jacob:
qui convertit petram in stagna aquarum
et rupem in fontes aquarum.*

*Non nobis, Domine, non nobis:
sed nomini tuo da gloriam.
Super misericordia tua et veritate tua:
nequando dicant gentes:
Ubi est Deus eorum?
Deus autem noster in caelo:
omnia quaecumque voluit, fecit.*

*Simulacra gentium argentum et aurum,
opera manuum hominum.
Os habent, et non loquentur:
oculos habent, et non videbunt.
Aures habent, et non audient:
nares habent, et non odorabunt.
Manus habent, et non palpabunt:
pedes habent, et non ambulabunt:
non clamabunt in gutture suo.
Similes illis fiant, qui faciunt ea:
et omnes qui confidunt in eis.*

*Domus Israel speravit in Domino:
adjutor eorum et protector eorum est.
Domus Aaron speravit in Domino:
adjutor eorum et protector eorum est.
Qui timent Dominum speraverunt in Domino:
adjutor eorum et protector eorum est.*

*Dominus memor fuit nostri:
et benedixit nobis.
Benedixit domui Israel:
benedixit domui Aaron.*

*Benedixit omnibus qui timent Dominum,
pusillis cum majoribus.*

Quando Israele uscì dall' Egitto,
la casa di Giacobbe da un popolo barbaro,
Giuda divenne il suo santuario,
Israele il suo dominio.

Il mare vide e si ritrasse,
il Giordano si volse indietro.
I monti saltellarono come arieti,
e le colline come agnelli di un gregge.

Trema, o terra, davanti al Signore,
davanti al Dio di Giacobbe,
che muta la rupe in un lago
e la roccia in sorgenti d'acqua.

Non a noi, Signore, non a noi,
ma al tuo nome dà gloria,
per la tua fedeltà e la tua grazia.
Perché i popoli dovrebbero dire:
"Dov'è il loro Dio?"
Il nostro Dio è nei cieli,
egli compie tutto ciò che vuole.

Gli idoli delle genti sono argento e oro,
opera delle mani dell'uomo.
Hanno bocca e non parlano,
hanno occhi e non vedono.
Hanno orecchie e non odono,
hanno narici e non odorano.
Hanno mani, ma prive di tatto,
hanno piedi e non camminano;
dalla gola non emettono suoni.
Sia come loro chi li fabbrica
e chiunque in essi confida.

Israele confida nel Signore:
egli è loro aiuto e loro scudo.
Confida nel Signore la casa di Aronne:
egli è loro aiuto e loro scudo.
Confida nel Signore chiunque lo teme:
egli è loro aiuto e loro scudo.

Il Signore si ricorda di noi
e ci benedice:
benedice la casa d'Israele,
benedice la casa di Aronne.

Il Signore benedice tutti coloro che lo temono,
benedice i piccoli e i grandi.

*Adijciat Dominus super vos:
et super filios vestros.
Benedicti vos a Domino,
qui fecit caelum et terram.
Caelum caeli Domino:
terram autem dedit filiis hominum.*

*Non mortui laudabunt te Domine:
neque omnes qui descendunt in infernum.
Sed nos qui vivimus, benedicimus Domino,
ex hoc nunc et usque in saeculum.
Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio, et nunc et semper
et in saecula saeculorum. Amen.*

Vi renda fecondi il Signore,
voi e i vostri figli.
Siate benedetti dal Signore
che ha fatto cielo e terra.
I cieli sono i cieli del Signore,
ma ha dato la terra ai figli dell'uomo.

Non i morti ti lodano, Signore,
né quanti scendono nella tomba.
Ma noi, i viventi, benediciamo il Signore,
ora e per sempre.
Gloria al Padre, al Figlio e allo Spirito Santo.
Come era nel principio, ora e sempre,
e nei secoli dei secoli. Amen.

LAUDATE PUERI RV 601

- I. *Laudate pueri, Dominum,
laudate nomen Domini.*
- II. *Sit nomen Domini benedictum
ex hoc nunc et usque in saeculum.*
- III. *A solis ortu usque ad occasum,
laudabile nomen Domini.*
- IV. *Excelsus super omnes gentes Dominus,
super caelos gloria ejus.
Quis sicut Dominus Deus noster,
qui in altis habitat, et humilia respicit,
in caelo et in terra?*
- V. *Suscitans a terra inopem,
Et de stercore erigens pauperem.*
- VI. *Ut collocet eum cum principibus populi sui.
Qui habitare facit sterilem in domo,
matrem filiorum laetantem.*
- VII. *Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.*
- VIII. *Gloria Patri, gloria, et Filio,
et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio, et nunc et semper,
et in saecula saeculorum. Amen.*
- IX. *Amen.*

Lodate, servi del Signore, il Signore,
lodate il nome del Signore.

Sia benedetto il nome del Signore
da ora e per sempre.

Dal sorgere del sole al suo tramonto
sia lodato il nome del Signore.

Eccelso sopra tutti i popoli è il Signore,
più alta dei cieli è la sua gloria.
Chi è pari al Signore nostro Dio,
che abita in alto, e si china a guardare
nei cieli e sulla terra?

Solleva il povero dalla polvere,
dall'immondizia rialza il misero

e lo pone tra i principi del suo popolo.
Fa abitare la sterile nella sua casa,
quale madre lieta di figli.

Gloria al Padre, al Figlio e allo Spirito Santo.

Gloria al Padre, al Figlio
e allo Spirito Santo.
Come era nel principio, ora e sempre,
e nei secoli dei secoli. Amen.

Amen

MAGNIFICAT
RV 610A

1. Coro

Magnificat anima mea Dominum

La mia anima magnifica il Signore

2. Coro e soli

Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.

Ed esulta il mio spirito in Dio, mio salvatore.

*Quia respexit humilitatem ancillae suae:
ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes
generationes.*

Perché ha rivolto lo sguardo alla piccolezza della sua serva: ed ecco, da questo momento tutte le generazioni mi chiameranno beata.

Omnes generationes

Tutte le generazioni.

*Quia fecit mihi magna qui potens est
et sanctum nomen eius.*

Perché grandi cose ha fatto in me colui che è potente, e il cui nome è santo.

3. Coro

*Et misericordia ejus a progenie in progenies
timentibus eum.*

La sua misericordia si estende di generazione in generazione su coloro che lo temono.

4. Coro

*Fecit potentiam in brachio suo:
dispersit superbos mente cordis sui.*

Egli ha operato potentemente con il suo braccio, ha disperso i superbi nei pensieri del loro cuore.

5. Coro

*Deposuit potentes de sede
et exaltavit humiles.*

Ha deposto i potenti dal trono, ha esaltato gli umili.

6. Soprano I e II

*Esurientes implevit bonis,
et divites dimisit inanes.*

Ha ricolmato di beni gli affamati, ha rimandato a mani vuote i ricchi.

7. Coro

*Suscepit Israel puerum suum
recordatus misericordiae suae.*

Ha soccorso Israele suo servo, ricordandosi della sua misericordia.

8. Coro

*Sicut locutus est ad patres nostros,
Abraham et semini ejus in saecula.*

Come aveva promesso ai nostri padri, ad Abramo e alla sua discendenza in eterno.

9. Coro

*Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto:
sicut erat in principio et nunc et semper,
et in saecula saeculorum. Amen*

Gloria al Padre, al Figlio e allo Spirito Santo: come era in principio e ora e sempre, e nei secoli dei secoli. Amen.



Provincia di Lodi

il Cittadino



In copertina:
Jacopo Bassano, *Adorazione dei Magi*, 1542, Edimburgo, National Gallery of Scotland.

Finito di stampare nel mese di Dicembre 2009
dalla Tipografia Sollicitudo - Lodi