

Volume pubblicato con il patrocinio
del Conservatorio di Musica "G. Verdi"
di Milano



Redazione, grafica e layout: Ugo Giani, Paola Menchetti
Copertina: Carlo Fiore

© 2014 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca
lim@lim.it www.lim.it
SEdM Società Editrice di Musicologia, lgt. Portuense 150, 00153 Roma
sedm@sedm.it www.sedm.it

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione potrà essere riprodotta, archiviata in sistemi di ricerca e trasmessa in qualunque forma elettronica, meccanica, fotocopiata, registrata o altro senza il permesso dell'editore, dell'autore e del curatore.

ISBN 978-88-7096-801-9

MUSICA COME PENSIERO
E COME AZIONE

STUDI IN ONORE DI GUIDO SALVETTI

A CURA DI

MARINA VACCARINI – MARIA GRAZIA SITÀ – ANDREA ESTERO

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA
SEDM SOCIETÀ EDITRICE DI MUSICOLOGIA

SOMMARIO

<i>Premessa dei curatori</i>	XI
<i>Tabula gratulatoria</i>	XVII
Marcello Abbado <i>Carillon sopra Guido per pianoforte</i>	
Alessandro Solbiati <i>Sol per pianoforte</i>	
Marcello Piras <i>«Cretese sarà lei!»: indagine sulla vera identità di Mesomedea</i>	3
Agostino Ziino <i>Tre laude per un santo e tre santi per una lauda</i>	21
Giovanni Acciai <i>Ut mens concordet vocis. Prassi compositiva ed esecutiva della polifonia di Nôtre-Dame di Parigi</i>	55
Piero Gargiulo <i>Lucrezia e la «città ferrarese»: scena e musica per la duchessa estense</i>	75
Teresa M. Gialdroni <i>Turcherie ai castelli romani: il canto dell'egizia Fatima</i>	83
Ausilia Magaudda – Danilo Costantini <i>A proposito del San Guglielmo d'Aquitania di Pergolesi trent'anni dopo</i>	97
Alberto Basso <i>«L'eruditissimo conte di San Raffaele»: un intellettuale musicista del Settecento a Torino</i>	111

Friedrich Lippmann	
<i>Vincenzo Fabrizi im Verhältnis zu Giacomo Tritto und Giuseppe Gazzaniga: sein Convitato di pietra, Rom 1787</i>	125
Francesco Passadore	
<i>Maddalena Lombardini versus Ludovico Sirmen. La carriera e la musica da camera di due coniugi violinisti del secolo XVIII</i>	147
Mariateresa Dellaborra	
<i>«Viotti arrangé pour la flûte»: il caso di tre concerti</i>	187
Marco Mangani	
<i>Una passeggiata attraverso le relazioni armoniche di terza: lo ‘stile classico’ e il caso Boccherini</i>	211
Elena Previdi	
<i>I coreodrammi parlanti: Viganò e Gioja in mano ai ‘comici’</i>	247
Carlo Piccardi	
<i>L’orizzonte domestico dell’opera</i>	267
Claudio Toscani	
<i>Broccoli, arrosto e brodo lungo. Sul gergo del teatro musicale italiano nel primo Ottocento</i>	299
Marcello Conati	
<i>L’integralismo musicale di Rossini</i>	325
Philip Gossett	
<i>The first surviving letter from Verdi to Salvatore Cammarano</i>	337
Giorgio Sanguinetti	
<i>Galanterie romantiche: la ‘Quiescenza’ nell’Ottocento</i>	345
Paologiovanni Maione – Francesca Seller	
<i>Artigiani e mercanti: l’industria degli strumenti musicali a Napoli nell’Ottocento</i>	363
Marina Vaccarini	
<i>Il fondo Villa della Biblioteca del Conservatorio di Milano. Storia di un dono</i>	403

Licia Sirch	
<i>Il Convegno (Cremona-Milano, 1856) e Paolo e Virginia (Roma, 1877).</i>	
<i>Sulla musica strumentale da camera di Amilcare Ponchielli</i>	421
Marino Pessina	
<i>La Sinfonia in quattro tempi di Antonio Bazzini.</i>	
<i>Una ricognizione formale</i>	455
Maria Grazia Sità	
<i>Alberto Mazzucato: storia e filosofia musicale nell'Atlante della musica antica (1867)</i>	471
Angelica Buompastore	
<i>Giovanni Pacini e il Monumento Europeo a Guido Monaco</i>	503
Rosy Moffa	
« <i>Lodatelo con l'arpa e con la cetra...</i> ».	
<i>Musica sinagogale piemontese dell'Ottocento</i>	527
Michelangelo Gabbrielli	
<i>I Lieder per coro a cappella di Robert Schumann</i>	547
Bianca Maria Antolini	
<i>Liszt e Dante: l'unione delle arti nella sinfonia</i>	563
Paolo Petazzi	
<i>Un Gesamtkunstwerk? Sulla Brahms-Phantasie di Klinger</i>	607
Annalisa Bini	
<i>Il Fondo Mugnone nella Bibliomediateca dell'Accademia di Santa Cecilia. Una prima ricognizione</i>	623
Giancarlo Rostirolla	
<i>'Per il miglior esercizio' della musica sacra nelle chiese di Roma. Provvedimenti della Congregazione dei Musicisti di Santa Cecilia riguardanti gli organisti e la musica per organo (1828)</i>	645
Fiamma Nicolodi	
<i>Pizzetti saggista e critico musicale di Puccini a Firenze: la parabola di un giudizio</i>	665

Giovanni Morelli †	
<i>Il principone fa la posta all'Opera. Un caso di Stalking</i>	683
Cesare Orselli	
<i>Annotazioni sulla lirica da camera di Antonio Scontrino</i>	693
Virgilio Bernardoni	
<i>Comicità 'goldoniane' nell'opera italiana 1900-1930: il caso di Ermanno Wolf-Ferrari</i>	719
Paola Carlomagno	
<i>Correva l'anno 1940: uno 'speciale' della musica italiana</i>	743
Aurora Cogliandro	
<i>Fissità o elaborazione tematica? Riflessioni su alcuni lavori pianistici e cameristici di Ennio Porrino</i>	763
Elisabetta Andreani	
<i>Ingeborg Bachmann e la musica. Storia di una passione e di un'amicizia</i>	777
Luisa Curinga	
<i>La concezione pedagogico-didattica di Georges Migot tra 'nazionalismo artistico', spiritualità e misticismo</i>	801
Alessandro Melchiorre	
<i>Schönberg e Il rapporto col testo</i>	811
Carlo Fiore	
<i>'Stile tipografico internazionale', cartellonistica e vita musicale</i>	825
Marco Moiraghi	
<i>Vivaldi, Bach, Mozart e Beethoven: gli incubi musicali di Gino Negri</i>	851
Alfonso Alberti	
<i>Spunti di ironia adorniana</i>	865
Mario Baroni	
<i>Timbro, tessitura, sonorità e 'altro'. Come nominare cose innominabili</i>	879
Quirino Principe	
<i>Ludus in Aenigmate</i>	887

Rossana Dalmonte	
<i>Alla ricerca delle coordinate interiori</i>	897
Carla Moreni	
<i>Per Guido</i>	903
Pubblicazioni di Guido Salvetti	909
Indice dei nomi	919

TERESA M. GIALDRONI

TURCHERIE AI CASTELLI ROMANI:
IL CANTO DELL'EGIZIA FATIMA*

Il repertorio di musica a voce sola del Seicento, a dispetto della sua 'indistinta vastità' che in passato lo ha posto spesso ai margini degli interessi da parte degli storici della musica, è in realtà un serbatoio inesauribile di sorprese: la produzione massiccia e spesso ripetitiva ha scoraggiato un'attenta disamina dei testi, appiattiti su uno standard che spesso è stato considerato quale cascame di un marinismo sempre più annacquato. Questi testi però nascondono talvolta temi e soggetti che esulano da questi standard. Sappiamo della frequente presenza di soggetti storici, dichiarati ed espliciti, la cui scelta spesso può essere motivata dal contesto in cui questi brani vengono prodotti. In altri casi la scelta appare singolare se non bizzarra, tanto che risulta difficile anche individuarne la provenienza.

È il caso di un brano – forse definibile cantata – inserito in un volume miscelaneo conservato presso la Biblioteca dell'Abbazia di S. Nilo a Grottaferrata, il cui contenuto testuale ruota intorno a un personaggio leggendario, Ulucialì alias Kiliç Ali Pasha, corsaro turco, ma di origine calabrese. Questo volume a sua volta fa parte di una raccolta di sei codici manoscritti contenenti arie, cantate, villanelle a una, due e tre voci. Sono volumi, finora del tutto sconosciuti, su cui sto conducendo uno studio: allo stato attuale sono in grado di dire solo che probabilmente appartenevano ad Agostino Dante (1614-1681), canonico di Marino, uno dei più importanti centri dei castelli romani. Il repertorio è tutto adespoto, tranne i brani attribuiti ad Agostino Dante stesso, ma una preliminare ricerca mi ha portato a stabilire che si tratta prevalentemente di un repertorio 'romano' della metà del Seicento: tra gli altri ho individuato brani di Carissimi,¹ Luigi Rossi, Mario Savioni, Carlo Caproli, Bonifacio Graziani.

* Un particolare ringraziamento al Prof. Mauro Zonta, il cui aiuto è stato fondamentale per la comprensione dei numerosi termini in lingue orientali e medio-orientali.

1. Su queste cantate di Carissimi ho anticipato alcuni dati in *Carissimi a Grottaferrata*, in *L'opera musicale di Giacomo Carissimi. Fonti, catalogazione, attribuzione*. Atti del Convegno internazionale di studi (Roma, Accademia Nazionale di S. Cecilia, 18-19 novembre 2005), a c. di Daniele Torelli, Accademia Nazionale di S. Cecilia, Roma 2014, pp. 159-71.

Il brano in questione è per soprano e basso continuo e denuncia, sin dall'incipit, un'inedita mescolanza di termini italiani e turchi o in genere orientali e mediorientali: *Cane chiaus Occhiali*. Ecco il testo completo:

«Cane² chiaus³ Occhiali,
dove t'ascondi tu,
ch'io non ti veggio più,
crudel, notte né dì,
cane chiaus Occhiali,
cane, cane chiaus Occhiali?»

Io ti fe' bier' bei⁴
della gran region de' pensier miei;
tu, sol del mio tormento,
mostro di crudeltà,
ti mostri ogn'hor contento,
Amurat, Jsuf, Mustafà!⁵
Nella 'mica Moschea
del mio superbo petto
tu fosti il Maumetto,
il cor era l'altar,
ove mai sempre ardea
foco d'immenso affetto.
Nelle gemme d'Amà⁶
ti mancaron per me
che lagrime di fé
da quest'occhi sgorgar
vedesti notte e dì,

cane chiaus Occhiali:
dove t'ascondi tu,
ch'io non ti veggio più,
crudel, notte né dì,
cane chiaus Occhiali,
Idolo ingrato et empio,
che quel suo proprio tempio

-
2. 'Cane' è un termine che, nel mondo arabo, è spesso impiegato come insulto rivolto a un infedele.
 3. Anche se esiste il termine 'chiaus', dal turco 'çavuş', 'emissario, messaggero', qui 'chiaus' dovrebbe riflettere una lettura italianizzata dell'arabo 'kuwayyis', 'bello' – il che concorderebbe molto bene con il tema di fondo del testo.
 4. 'Bier' bei' sembra una traslitterazione inesatta del titolo turco ottomano 'Beylerbeyi', 'signore dei signori'.
 5. Si tratta dei tre nomi arabi Murad, Yusuf e Mustafà nella pronuncia turca.
 6. Forse un errore per 'Damà', in turco 're'? Si parlerebbe allora delle 'gemme del re'.

in un penos' inferno
converti, fin' il barbaro Ali
per pietà lagrimò,
quand' il mio duol mirò
le tue scortes' ingiurie:
son diavoli, son furie
che mi sbranano il sen;
fiel, assentio e velen
de' tuoi labri rosati
son gli accenti più grati,
vipere a mezza state
son quelle chiome ch'io chiamate
ho del cor mio le catene dorate.
O' cigl' archi turcheschi
che con lucenti strali
fate piaghe mortali,
che modi barbareschi!
Vole ch' a torto mora
colei che sì v'adora!

Amor, se nel tuo regno
non si trova Visir⁷
che non lasci far torto al mio desir,
io vuo' darmi allo sdegno
ch'è il can di Tartaria,
nemico a te
egli fatto mio Re,
con argini e con sbarre
chiegga⁸ sempre l'entrata
ai rai del Turco Amogh!⁹

Saette e scimitarre,
su, prendi al marabita¹⁰
per trafigger' il cor
a quel che mi tradì,
cane chiaus Occhiali:
dove t'ascondi tu,
che non ti veggo più,
crudel, notte né dì,

7. 'Visir', in arabo e turco: 'ministro'.

8. Errore per 'chiuda'?

9. In sanscrito अमोघ, pron. 'amogha', 'che non erra, invincibile'; diffuso anche come nome proprio all'infuori dell'India.

10. Probabilmente dall'arabo 'murabit', 'truppe, guarnigione'.

cane chiaus Occhiali,

Troppo quest'alma pecca,
ch'ancor dal regno suo
non ti sbandi, sì
ch'io t'aborro, sì
ch'io ti porrò in oblio,
né d'un idol sì rio
sarà 'l mio cor la Mecca,
o la devota troppo Medinatolnabi,¹¹
Va pur dove tu vuoi,
ch'io non te vedo impaccio
per non più rivederti,
siorre,¹² te non temerò
dell'Arabia i deserti.
Andronn'in Calecut,¹³
da schiava vestirò,
mi raderò le chiome,
bestemmiand'il tuo nome;
sempre t'abborrirò,
Baiazet, Horcan, Dragut!¹⁴
Là dell'India un signor,
che fé m'osserverà,
diventerà Bassà¹⁵
di questo afflitto cor,
che la tua gran beltà
un tempo mi rapì,

cane chiaus Occhiali:
dove t'ascondi tu,
ch'io non ti veggio più,
crudel, notte né dì,
cane chiaus Occhiali?»

Col volto lacrimoso
così, su l'arsa sab[b]ia
del Cairo popoloso,
sfogò l'interna rabbia

11. In arabo 'Madinat ul-nabi', 'Medina', i.e. 'la città del Profeta', una delle città sante dell'Islam.

12. 'Signore'?

13. Calcutta.

14. I primi due sono noti nomi di sultani turchi, 'Bayazid' e 'Orkhan'; il terzo, 'Dragut', è il nome con il quale era noto un famoso corsaro turco della prima metà del Cinquecento.

15. Probabile pronuncia turca del termine persiano 'pasha', 'signore'.

contr' il Turco infedele
l'egittia Fatomà,¹⁶
e commossa a pietà
l'eco dà varie
risposte a sue querele.

Chi era Occhiali?¹⁷ Sebbene sia un personaggio storico, non si possono non rintracciare nella sua biografia i tratti della leggenda, arricchita dalle varianti che ovviamente presenta nelle numerose fonti che la riportano. Il suo vero nome era Giovanni Dionigi Galeno, nato a Isola Capo Rizzuto, località Le Castella, ora in provincia di Crotone, intorno al 1519.¹⁸ Nel 1536 fu catturato da un corsaro algerino e in seguito abiurò la religione cristiana per abbracciare l'islamismo. Divenne corsaro ed ebbe una vita avventurosa e colma di successi che gli valsero la nomina a bey d'Algeri, di Tunisi e Tripoli. Fu al servizio dei sultani turchi Solimano il Magnifico (m. 1566) e di suo figlio Selim II, partecipò alla battaglia di Lepanto e fu l'unico che riuscì a salvare numerose navi turche dalla disfatta. In seguito fu nominato ammiraglio della flotta turca. Morì probabilmente nel 1587 a Istanbul.

È evidente che un simile personaggio si presta in maniera esemplare a essere oggetto di narrazioni che volentieri sfuggono al rigore della cronaca puntuale. Questo comporta una certa difficoltà a isolare i dati storici dalle leggende che accompagnano molte delle ricostruzioni biografiche che lo riguardano. Sue tracce si trovano anche nel *Don Chisciotte*: Cervantes aveva appreso le sue vicende durante la prigionia, dopo essere stato catturato dai turchi. Proprio nel *Don Chisciotte* si narra che Ucciali abiurò la religione cristiana per potersi vendicare di un oltraggio subito da un turco.¹⁹

16. Probabilmente si tratta della pronuncia turca del nome arabo 'Fatima'.

17. Nella ricca bibliografia a lui dedicata il suo nome 'turco' appare con moltissime varianti: d'Alucciali, d'Hucciali, Ulucciali, Alucciali, Luzzali, Ucciali, Ucciali, Uichiali, Occhiali, Vucciali, Vluzzali, Vlucciali, Uluosch-Ali, Ouloudi-Ali. Il lavoro più completo e recente, che dà conto anche delle prime biografie 'storiche' di Occhiali, è: VITO TETI, *Gian Giacomo Martini e Ulucciali alias Kiliç Ali Pasha: aspetti della costruzione dell'identità calabrese tra XVI e XVII secolo*, in *La Calabria del vicereame spagnolo. Storia arte architettura e urbanistica*, a c. di Alessandra Anselmi, Gangemi, Roma 2009, pp. 139-69.

18. TETI, *Gian Giacomo Martini*, p. 145.

19. Cfr. il capitolo xxxix della prima parte. Che il nome Ucciali possa significare 'rinnegato' proprio in relazione alla sua abiura è confermato anche da Cervantes. Un cenno alle pagine del *Don Chisciotte* dedicate a Ucciali si trova in TETI, *Gian Giacomo Martini*, p. 150. L'episodio narrato nel *Don Chisciotte* è stato lo spunto per una rielaborazione romanzata delle vicende di questo personaggio, ma considerato da una prospettiva specificatamente calabrese: cfr. NINO GIMIGLIANO, *Occhiali historiae*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1990. Da segnalare anche il recentissimo SANTINO OLIVERIO, *Ucciali, il re d'Algeri*, Città del sole, Reggio Calabria 2011.

Particolarmente interessante è la fortuna che la vicenda di Ucciali ha trovato nella tradizione orale, in particolare quella dei cantastorie calabresi che si sono appropriati di questo personaggio proprio in virtù della sua origine: ne sono un esempio la *Cantata corsara per Ucciali* di Francesco Domenico Stumpo²⁰ e così l'opera in dialetto del cantastorie Rocco Jenco autore del testo e della musica che ovviamente pone l'accento sull'autentica origine calabrese di Ucciali (chiamato qui con il suo nome originario Giovanni, anzi *Giuvanne*), e sulla violenza perpetrata su di lui nel momento in cui fu rapito dai turchi e costretto a rinnegare la religione cristiana.²¹

Torniamo ora alla fonte musicale trovata nel manoscritto di Grottaferrata. Si tratta di un brano anonimo per soprano e basso continuo posto all'interno di un manoscritto che ne contiene 53, fra i quali alcuni si possono attribuire a Francesco Tenaglia, Luigi Rossi, Mario Savioni, Carlo Caproli, Giacomo Carissimi e Bonifacio Graziani. Inoltre sono presenti alcuni brani di Agostino Dante che, come ho già detto, è probabilmente il possessore del manoscritto. Le tematiche trattate nei pezzi contenuti in questo manoscritto ruotano tutte intorno all'amore declinato secondo diverse modalità, principalmente il lamento, ma toccando, però, anche la corda dell'ironia.²² La cantata *Chiaus cane Occhiali*, quasi tutta in discorso diretto, è un lamento intonato da un personaggio che si rivela solo nell'ultima e unica strofa affidata al narratore: si tratta di una donna, 'l'egizia Fatima', che con un linguaggio aspro e infarcito di termini in lingua araba, turca e in sanscrito lamenta l'abbandono subito da parte di Ucciali, il cui nome viene evocato nella strofa *refrain* che apre il lamento e che si ripresenta altre tre volte nel corso della composizione:

Cane chiaus Occhiali,
dove t'ascondi tu,
ch'io non ti veggio più,
crudel, notte né dì,
cane chiaus Occhiali.

La protagonista si rivolge a colui che l'ha abbandonata ricorrendo a espressioni estremamente colorite e immaginifiche, spesso connotate da richiami alla

20. Lo spettacolo propone una sorta di dialogo immaginario tra Ucciali e Cervantes ovvero – per riprendere le parole dell'autore Francesco Domenico Stumpo che qui ringrazio per avermi gentilmente illustrato i contenuti del suo spettacolo – un incontro «tra la cultura dell'azione e la cultura dei libri, tra Ucciali e Don Chisciotte, ovvero tra il sogno di Ucciali di unire il mondo Mediterraneo, di far diventare la Calabria per una volta nord e l'utopia donchisciottesca di portare la giustizia nel mondo».

21. Il testo di questa 'cantata' si può trovare all'indirizzo <http://web.tiscali.it/roccojenco/testi.html>.

22. Come per esempio *Bel tempo ch'havete* di Arcangelo Lori.

religione islamica: «Amurat, Jsuf, Mustafà! Nella 'mica Moschea del mio superbo petto tu fosti il Maumetto [...]»; «[...] né d'un idol sì rio sarà 'l mio cor la Mecca, o la devota troppo Medinatolnabi». La natura di questo monologo risulta particolarmente esasperata e ridondante nel rappresentare la condizione umana della protagonista utilizzando i simboli più evidenti della religione musulmana, tuttavia sembra a volte scivolare quasi impercettibilmente verso una dimensione più umoristica che realmente sentita.

A dire il vero sembrerebbe che l'espressione «Cane chiaus Occhiali», più che un riferimento al vero personaggio storico, sia un modo efficace ma violento di indicare un amante fedifrago; il nome 'Ucciali' potrebbe essere usato in senso lato nel significato di 'rinnegato', traditore, in virtù della sua abiura della religione cristiana, rappresenterebbe quindi la personificazione del traditore, dell'infedele, di colui di cui non ci si può fidare.²³ Del resto l'uso in senso figurato sia di nomi di città sia di nomi propri significativi del mondo arabo («Medina» «tu fosti il Maumetto», ecc.) accompagna tutto il monologo della protagonista: la terminologia utilizzata, unita alle numerose espressioni in lingua, servirebbe ad attribuire un colore fortemente connotato in senso esotico-mediorientale e il tono sopra le righe di talune espressioni porterebbe a pensare a un lamento che scivola però, come ho già accennato, verso la satira.

Tuttavia proprio l'uso traslato del nome Ucciali ci fa pensare che il personaggio fosse ben noto ancora verso la metà del Seicento, epoca cui molto probabilmente risale il manoscritto che contiene questo brano. Ci si potrebbe chiedere però le ragioni della presenza di questo tema in un ambiente che quasi sicuramente è quello 'romano',²⁴ mentre le fonti storiche e letterarie che ricordano Ucciali, in Italia, sono concentrate principalmente, come ovvio, a Venezia, che ben doveva conservare la memoria di questo corsaro turco, l'unico che aveva creato qualche problema alla flotta veneziana, nonostante la disfatta subita a Lepanto dai turchi. Il nome di Ucciali – ma nella versione Occhiali, utilizzata anche nel manoscritto di Grottaferrata – ricorre di frequente in una serie di composizioni poetiche in lingua veneziana conservate manoscritte presso la Biblioteca Marciana di Venezia e dedicate alla vittoria di Lepanto:²⁵ il personaggio viene spesso richiamato per sottolineare come egli fosse l'unico a resistere fino all'ultimo e a portare in salvo le navi sotto il suo comando, ma soprattutto per rilevare la particolarità del 'nemico' Ucciali, un cristiano che aveva abiurato e che quindi viene esortato a tornare sui suoi passi: in una «Essortation fatta ad Occhiali»

23. Su questo significato del nome Ucciali insiste anche TETI, *Gian Giacomo Martini, passim*.

24. Come ho già ricordato, tutte le fonti identificate del manoscritto di Grottaferrata conducono proprio alla Roma della metà del Seicento.

25. Cfr. GUIDO ANTONIO QUARTI, *La battaglia di Lepanto nei canti popolari dell'epoca*, Istituto ed. avio-navale, Milano 1930.

(*Quando Occhiali che stava in far primiera*) l'autore si rivolge direttamente a lui con questi versi:

Non indusiar adonca; va de troto
A Roma, e al Santo Padre in zenochion
Confessa i to peccai, e sta divoto.
Che'l te darà la so benedition.²⁶

Un altro esempio è la *Canzon di San Martin*, una composizione che si inserisce nella tradizione popolare del 'canto di questua' diffusa soprattutto in territorio veneziano nel giorno della ricorrenza di S. Martino. In questa composizione però il testo viene trasformato in una «canzone per i putti», modificando il ritornello «viva viva San Martin» in «viva viva ogni fantin». In essa troviamo riferimenti alla guerra condotta dalla Serenissima contro i turchi e in particolare proprio al nostro Occhiali:²⁷

Pregaremo tutti Dio
Zorno e notte, con amor
E ogni santo bon e pio
Ne dia gratia e tal favor
Che de i turchi el so mazor
Vegna preso cho Occhialin
Viva viva ogni fantin.

Sempre in ambito veneziano fu pubblicato verso la fine del Cinquecento *Il grandissimo lamento che ha fatto Occhiali, nel scampo della sanguinosa guerra che parrebbe proprio un lamento del corsaro turco, ma scritto da parte avversa*.²⁸ Ma, ripeto, potrebbe sembrare strana la presenza di questo soggetto in ambiente 'romano'.

Tuttavia, proprio la provenienza marinese del manoscritto che contiene questo pezzo potrebbe giustificare la presenza di tale memoria, dato che uno degli insigni protagonisti della battaglia di Lepanto fu Marcantonio Colonna: nel 1570 il papa Pio V lo nominò capitano generale della flotta pontificia e nel 1571 divenne capitano generale della Lega santa contro la flotta mussulmana per ordine di

26. QUARTI, *La battaglia di Lepanto*, p. 141.

27. La poesia, un esemplare della quale è conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, Fondo Capponi, v, 681 int. 40, è stata pubblicata per la prima volta e in proprio da GIANCARLO ROSTIROLLA in un saggio dal titolo *La «Canzon de San Martin»: un'antica poesia di questua «da cantar per i putti»*, Roma 1985.

28. Se ne trova una copia nella Biblioteca del Museo Correr a Venezia (segn. A4). Ringrazio il responsabile della biblioteca Piero Lucchi per avermene generosamente inviato una copia.

Giovanni d'Austria.²⁹ Sappiamo che Marino, il paese dei castelli romani che, a mio parere, è anche il luogo di origine dei manoscritti di Grottaferrata in virtù del loro possessore, Agostino Dante, fu un feudo della famiglia Colonna, tanto che la battaglia di Lepanto, che si era svolta il giorno 7 ottobre, veniva (e viene tuttora) rievocata annualmente nell'ambito della festa della Madonna del Rosario istituita da Pio v a seguito proprio della vittoria riportata sui turchi. In tempi successivi, a questa festa religiosa si era sovrapposta la profana Sagra dell'Uva all'interno della quale, ancora oggi, la prima domenica di ottobre, si ricorda questa vittoria.³⁰

Una collocazione di questa cantata-lamento dell'«Egizia Fatima» in ambiente Colonna alla metà del Seicento è avvalorata anche da un analogo pezzo che ho individuato in un manoscritto, anch'esso «romano» e risalente alla metà del Seicento, conservato presso la Biblioteca della Northwestern University (Evanston-Chicago):³¹ si tratta della cantata *La turca Ingiligile mirabil per beltà* attribuita nella fonte a Pietro Paolo Vannini, musicista di cui si sa pochissimo, ma definito «da Palestrina» nella raccolta di diversi autori di ambiente «romano» pubblicata da Florido de Silvestri nel 1659.³² Anche questo testo è un lamento intonato da una donna abbandonata dal «crucele Occhiali»: la forte analogia che si rileva fra essi farebbe pensare a una matrice comune.

La turca Ingiligile³³
Mirabil per beltà
Chiamava in dolce stile
L'amato Mustafà

-
29. È sterminata la bibliografia su Marcantonio Colonna e in particolare sul suo contributo alla vittoria di Lepanto: segnalo solo il recente NICOLETTA BAZZANO, *Marco Antonio Colonna*, Salerno editrice, Roma 2003 che contiene anche un'ampia bibliografia.
30. GIANFRANCO GIOVAGNOLI, *Da una grande vittoria navale ha origine la Sagra dell'Uva di Marino*, «Lunario Romano», 1976 (*Feste e cerimonie nella tradizione romana e laziale*), pp. 239-47; UGO ONORATI, *La sagra dell'uva di Marino: aspetti, vicende, curiosità di una delle più antiche e popolari feste d'Italia: 4 ottobre 1925 – 3 ottobre 2004*, Comune di Marino, Marino 2004.
31. Su questo manoscritto cfr. WILLIAM V. PORTER, *Northwestern University's Seventeenth-century Manuscript of Roman Cantatas*, in *Essays in Honor of John F. Ohl: a Compendium of American Musicology*, ed. by Enrique Alberto Arias [et al.], Northwestern University Press, Evanston (Ill.) 2001, pp. 92-121: un breve cenno a questo brano si trova alle pp. 98-9.
32. Raccolta del Canonico D. Florido de Silvestris. – R. *Floridus Canonicus de Silvestris a Barbarano has alias sacras Cantiones, ab Excellentissimis musices Auctoribus Suauissimis Modulis Vnica Voce Contextas. In lucem edendas curavit.* – *Romae, Apud Franciscum Monetam. 1659.*
33. Il termine «Ingiligile» potrebbe essere forse un nome proprio femminile, e ha qualche assonanza con il turco «incelikli», «grazia, finezza», e quindi potrebbe essere il nome (traducibile appunto come «Grazia») di una donna turca (o di una italiana che qui viene chiamata in turco) le cui vicende sono oggetto di questo testo. Devo anche questo suggerimento a Mauro Zonta.

E sul caramuscial
S'intenerì
Il superbo Corsar
crudo Occhiali.

Dicemi: hor dove sei
Più forse fra Beier bei
Mio sol mio sol t'ascondi
Tu ...pur sui legni
Di Sihan Bassà
Armi il rigido sen di ferita
Crudel chi ti discaccia
Da la mia salda fé
O di quest'alma mia
Agà Sultano e re
O degli affetti miei gran Subassì
Scorgi del viver mio l'ultimo dì.

Tu fiero barbaresco
Vibrasti per mio mal
Dal ciglio arco turchesco
Avvelenato stral et hor mi lasci
In preda a rio martir
Tu già de pensier miei primo visir.

Tra giannizzeri arcieri
La morte incontrerò
O de sangiacchi altieri
Le schiere irriterò

Poi morta nel mio cor si leggerà
L'homicida crudel fu Mustafà.

I due brani potrebbero essere stati composti per la stessa occasione, un omaggio alla memoria del vincitore Marcantonio Colonna attraverso una rappresentazione quasi irrisoria del nemico sconfitto. Non escludo che proprio nell'ambito della commemorazione della battaglia di Lepanto che, come ho già detto, costituisce ancora oggi uno dei momenti della Sagra dell'Uva nei primi giorni di ottobre, possa aver trovato spazio un momento satirico dedicato a questa figura controversa, nemico in battaglia e traditore nei confronti della religione cristiana. Inoltre, un vago possibile collegamento di Marcantonio Colonna con Ucciali potrebbe essere testimoniato anche da un episodio dai contorni non proprio limpidi: secondo una cronaca del tempo

durante il suo vicerego in Sicilia Marcantonio intrattenne rapporti con Ucciali attraverso un ebreo che era a disposizione come intermediario di scambi di favori fra i due.³⁴

L'aspetto musicale sembra andare incontro a questa lettura: si tratta di una lunga composizione senza soluzione di continuità in 3/2 basata principalmente su un basso ostinato *re-si_b-la-la* che accompagna il ritornello, ma che sostiene anche buona parte del testo delle strofe; questo modello di basso si alterna con un altro, che riprende il ritmo e l'andamento melodico del ritornello (bb. 1-3). L'esempio 1 riporta la prima strofa.

La forma della composizione è difficile da definire: l'unico elemento chiaro è il ritornello sulle parole «Cane chiaus Occhiali»: questa rima musicale punteggia un'interminabile (500 battute!) e, direi, informi serie di variazioni che alternano i due elementi già visti di basso ostinato con parti più libere. Alla fine di questa prima parte segue un brevissimo recitativo del 'narratore', ridotto a sole 15 battute.

Le scelte musicali, se deliberate (ed è difficile che non sia così, visto che il resto del manoscritto contiene musica 'ben composta') sembrano improntate alla ricerca, forse satirica, di una certa sciattezza 'barbarica'. Le ottave parallele tra voce e basso sono frequenti, come nell'esempio 1 dove le ottave si trovano sui tempi forti consecutivi delle bb. 21-3. Altre volte, come nell'esempio 2, vengono dopo una sillabazione su una sola nota che, indifferente al contesto armonico, suona come un grottesco balbettio.

Anche l'andamento intervallare della linea melodica sembra improntato a un deliberato barbarismo.

34. Cfr. GIUSEPPE BUONFIGLIO COSTANZO, *Prima parte dell'istoria siciliana nella quale si contiene la descrizione antica, e moderna di Sicilia* [...], appresso Buonifacio Ciera, Venezia 1604, pp. 658-9, cit. in BAZZANO, *Marco Antonio Colonna*, p. 329.

Ca - ne chia - us Oc - chia - li, do - ve t'a - scon - di

7

tu, ch'io non ti veg - gio più,

12

cru - del not - te né di, ca - ne chia

18

us Oc - chia - li, ca - ne,

21

ca - ne chia - us Oc - chia - li,

Esempio 1: *Canto dell'egizia Fatima*, bb. 1-24

33

Io ti fa' bi - er be - i, del - la gran re -

37

gion de' pen - sier - mie - i,

Esempio 2: *Canto dell'egizia Fatima*, bb. 33-40

A b. 46 la voce salta con un intervallo melodico di quinta diminuita discendente (*si \flat* – *mi* naturale) sopra il medesimo intervallo verticale, questa volta di quarta aumentata ascendente (*si \flat* nel basso – *mi* naturale nella voce), che risolve su una quinta perfetta (e non su una sesta come di consueto). Nella variazione successiva (bb. 45-52) la voce muove da una decima a una nona sul tempo debole di b. 49, anticipando un intervallo di quarta aumentata che occupa tutta la battuta successiva, e conclude erroneamente la variazione con una sesta maggiore (che impedisce la triade sull'ultima nota del basso, cfr. es. 3).

44

mo - - stro di cru - del tà,

48

ti mo - stri ogn' - hor co[n]- ten - - to.

Esempio 3: *Canto dell'egizia Fatima*, bb. 44-52

L'elenco degli 'orrori' musicali potrebbe continuare. Quello che comunque appare evidente è che quest'incuria, più che frutto di autentica imperizia, sia ricercata

e deliberata. Le scelte musicali potrebbero assecondare un testo che, parodiando un lamento che nella tradizione musicale seicentesca rappresenta una delle strutture più alte, frequentate e affascinanti, lo deforma e lo rende estraneo alla tradizione colta occidentale anche attraverso l'impiego di numerosi termini in lingue lontane nel tempo e nello spazio che servono a provocare una sorta di straniamento grottesco.³⁵

35. Al momento di andare in stampa ho casualmente trovato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze una fonte letteraria della cantata oggetto di questo articolo. Rimando a un nuovo breve intervento un approfondimento su questa nuova fonte e il suo rapporto con la cantata qui esaminata.