

venerdì 9 settembre 2005
ore 17

Teatro Carignano

Torino Settembre Musica Ensemble
Arturo Tamayo, direttore
Luisa Castellani, Alda Caiello, soprani
Lorenzo Fontana, voce recitante

In collaborazione con



Arnold Schönberg

(1874-1951)

Kammersymphonie op. 9

per quindici strumenti

Torino Settembre Musica Ensemble

Andrea Manco, flauto

Domenico Orlando, oboe

Stefano Simondi, corno inglese

Luigi Picatto, clarinetto piccolo

Alessandro Dorella, clarinetto

Edmondo Tedesco, clarinetto basso

Matteo Rivi, fagotto

Orazio Lodin, controfagotto

Natalino Ricciardo, Corrado Saglietti, corni

Giacomo Agazzini, Umberto Fantini, violini

Andrea Repetto, viola

Manuel Zigante, violoncello

Davide Ghio, contrabbasso

Niccolò Castiglioni

(1932-1996)

Cantus planus

su testi di Angelus Silesius

per due soprani e sette strumenti

Prima pars

Secunda pars

Luisa Castellani, Alda Caiello, soprani

Torino Settembre Musica Ensemble

Andrea Manco, flauto

Alessandro Dorella, clarinetto

Giacomo Agazzini, violino

Manuel Zigante, violoncello

Gabriella Bosio, arpa

Antonio Valentino, pianoforte

Carmelo Gullotto, percussioni

Maurice Ravel

(1875-1937)

Introduction et Allegro

per arpa con accompagnamento di flauto,
clarinetto e quartetto d'archi

Torino Settembre Musica Ensemble

Gabriella Bosio, arpa

Andrea Manco, flauto

Luigi Picatto, clarinetto

Giacomo Agazzini, Umberto Fantini, violini

Andrea Repetto, viola

Manuel Zigante, violoncello

Gilberto Bosco

(1946)

Cantico del gallo silvestre. Cantata terza

su testi di Giacomo Leopardi

per due voci femminili, voce recitante e ensemble
(prima esecuzione assoluta)

Luisa Castellani, Alda Caiello, soprani

Lorenzo Fontana, voce recitante

Torino Settembre Musica Ensemble

Andrea Manco, flauto

Alessandro Dorella, clarinetto

Ercole Ceretta, tromba

Floriano Rosini, trombone

Giacomo Agazzini, Umberto Fantini,

Piergiorgio Rosso, violini

Andrea Repetto, viola

Francesca Gosio, Manuel Zigante, violoncelli

Antonio Valentino, pianoforte

Carmelo Gullotto, percussioni

Arturo Tamayo, direttore

Torino Settembre Musica Ensemble

Negli ultimi anni si sono formati a Torino alcuni musicisti di eccellente qualità che sono andati ad assumere, nelle principali orchestre, posizioni di grande rilievo e talvolta hanno anche dato vita a complessi cameristici che già hanno compiuto importanti carriere. Torino è orgogliosa della sua vocazione per ogni genere di musica e in special modo per quella contemporanea; è parso quindi normale ad alcuni fra i migliori musicisti attivi in città impegnarsi nel progetto di dare vita a un ensemble specializzato nelle esecuzioni del repertorio contemporaneo. Il concerto di oggi, esordio del Torino Settembre Musica Ensemble, vuole esprimere col suo programma qualcosa come una dichiarazione di intenti.

Nato a Madrid, **Arturo Tamayo** ha compiuto gli studi universitari presso la facoltà di Giurisprudenza e quelli musicali al Conservatorio Reale di Madrid, per proseguirli presso la Staatliche Hochschule di Friburgo e a Vienna. Dal 1977 ha intrapreso un'intensa attività che lo ha visto impegnato in diverse produzioni radiofoniche e televisive, e lo ha portato sul podio dei più importanti complessi sinfonici europei, soprattutto per il repertorio contemporaneo. Ospite di festival internazionali quali Donaueschinger Musiktage, Festival di Salisburgo, Biennale di Venezia, Maggio Musicale Fiorentino, Autunno di Varsavia, Biennale di Berlino, Torino Settembre Musica, Proms di Londra, ha diretto anche diverse produzioni operistiche e di balletto nei più importanti teatri d'Europa. Numerose sono le sue incisioni discografiche con formazioni quali Ensemble Intercontemporain, BBC Symphony Orchestra, Philharmonique du Luxembourg, WDR di Colonia e Philharmonique de Radio France, molte delle quali hanno conseguito premi internazionali.

Luisa Castellani è una delle più note e apprezzate interpreti della musica contemporanea. Compositori quali Berio, Pärt, Donatoni, Ferneyhough, Kurtág, Ligeti, Sciarrino e Scelsi ne hanno fatto un'interprete d'elezione. Gaslini le ha dedicato un *Liederbook*, Berio l'ha voluta per la nuova edizione del suo *Calmo* e per lei ha creato il ruolo di Ada in *Outis*, portato alla Scala e allo Châtelet di Parigi nel 1996. Ospite nei principali teatri d'Europa e alla Carnegie Hall di New York, insieme con i più grandi direttori e orchestre, ha interpretato fra l'altro *Esequie della Luna* e *Tristan* di Pärt, *The turn of the screw* di Britten, *La vera storia* di Berio, *Il velo dissolto* di Donatoni, *Il Marteau sans maître* di Boulez. Ha collaborato con ensemble quali Intercontemporain, Ensemble Modern di Francoforte, Recherche di Friburgo,

ASKO di Amsterdam, con il Quartetto Arditti e con solisti quali Ballista, Canino, Damerini, Keller e Lucchesini. Docente a Lugano, tiene corsi in Europa, Stati Uniti e Cina e svolge una ricca attività discografica con le maggiori etichette.

Interprete tra le più apprezzate nel panorama contemporaneo, **Alda Caiello** ha cantato presso le più importanti istituzioni italiane ed europee con i maggiori direttori e orchestre. È stata protagonista di eventi di grande importanza quali la prima assoluta delle opere di Guarnieri *Medea* a Venezia e *Passione secondo Matteo* a Milano, *Novae de infinito laudes* di Henze e *Requiem* di Ligeti, con Myung-Whun Chung a Roma, *Perseo e Andromeda* di Sciarrino al Festival d'Automne di Parigi, *Gesualdo, considered as a murderer* di Francesconi con l'Hilliard Ensemble all'Holland Festival e *Folksongs* di Berio al Musikverein di Vienna. Nel gennaio 2005 ha interpretato *America* di Thomas Adés a Milano, mentre in marzo ha celebrato il centenario di Dallapiccola con due concerti a Torino e Firenze. Con il Nieuw Ensemble ha tenuto una serie di concerti dedicati a Berio a Utrecht e Maastricht, seguiti dai debutti a Strasburgo e al Dresdner Musikfestspiele.

Lorenzo Fontana si diploma alla scuola del Teatro Stabile di Torino diretta da Luca Ronconi nel 1993 e lì inizia la sua carriera lavorando con Ronconi in *Measure for Measure* di Shakespeare, in *Calderon* e *Pilade* di Pasolini. Prosegue la sua attività con Mauro Avogadro. Nel 1997 fonda con Olivia Manescalchi e Giancarlo Judica Cordiglia l'Associazione «114», con la quale realizza lavori per la televisione e il teatro (come attore, sceneggiatore e regista). Lavora anche con il Teatro dell'Elfo, lo Stabile di Roma e l'ITC di Bologna. Nell'ultima stagione del Teatro Stabile di Torino ha preso parte a *L'impresario delle Smirne* di Goldoni, con la regia di Livermore e a *Prima/Dopo* di Schimmelpfenning, con la regia del gruppo 'O Zoo No. Dal 2003 è socio del Teatro Baretta, dove lavora in diversi spettacoli e realizza anche regie, ultima delle quali, *La Regina degli Elfi*, di Elfriede Jelinek, in collaborazione con il Festival delle Colline Torinesi.

Composta nel 1906, eseguita a Vienna l'8 febbraio 1907 dal Quartetto Rosé e dal complesso di fiati del Teatro Imperiale dell'Opera, la *Kammersymphonie* di Schönberg è destinata a quindici esecutori solisti: il compositore indica in partitura la disposizione di questi, con flauto e archi in primo piano, una seconda fila per la variegata sezione di legni (oboe, corno inglese, clarinetto in re, clarinetto in la, clarinetto basso, fagotto e controfagotto) e i due corni in fondo. Schönberg elaborerà più tardi (1922 e 1935) due trascrizioni per grande orchestra. La versione originale (che ascoltiamo oggi) rimane però la più riuscita e suonata, benché sia una partitura di grande difficoltà esecutiva che richiede ai quindici esecutori di sostenere la densità di scrittura, la ricchezza timbrica, i contrasti di una vera e propria orchestra sinfonica.

La *Kammersymphonie* appartiene ancora al mondo tonale, benché la tonalità d'impianto di mi maggiore sia una sorta di corrente sotterranea, la cui direzione è sempre in qualche misura percepibile, sebbene sia frastagliata in mille diramazioni, che continuamente si allontanano dal flusso principale per farvi ritorno in modo più o meno esplicito. Anche la forma è al tempo stesso palese e nascosta. Come accade nella Sonata in si minore di Liszt, l'apparente costruzione in un solo movimento nasconde al suo interno un'articolazione complessa, che riproduce un primo tempo di sinfonia dilatato e, insieme, un'intera forma sinfonica in cinque parti: una prima sezione di esposizione bitematica, scherzo con trio, sviluppo, tempo lento, finale.

In una spigliata autobiografia Niccolò Castiglioni ricordava che il suo interesse per la filosofia, propiziato anche dal padre, uomo di vastissima cultura, era iniziato intorno ai venticinque anni e che, attraverso la lettura dei testi di Garin, Gilson e Leclercque, si era appassionato al pensiero medievale: «Questo grande amore per il Medioevo filosofico – raccontava – lo conservo tuttora, e anni fa, quando percorrevo in lungo e in largo la Valle di Tires con ogni sorta di passeggiate, mi pareva che dal fondo del torrente, che sussurrava musicalmente, meraviglioso nel silenzio dei boschi e dei gioghi montani, cantasse e salisse dal fondovalle (come una esalazione o una nebbia arcana) la voce dei grandi mistici del Medioevo: Sant'Anselmo, San Bonaventura, Enrico Suso, San Bernardo, etc.».¹

¹ Renzo Cresti, *Il linguaggio musicale di Niccolò Castiglioni*, Milano, Miano Editore, 1992.

L'attrazione per il pensiero religioso non abbandonò più Castiglioni e *Cantus Planus*, del 1990-91, è la prova lampante del perfetto sposalizio tra la sua limpida invenzione musicale e il misticismo. I testi sono tratti da *Cherubinischer Wandersmann* (*Il pellegrino cherubico*) di Johannes Scheffer, più noto con lo pseudonimo di Angelus Silesius: nato a Breslavia nel 1624, medico alla corte di Öls, nel Württemberg, si allontanò gradatamente dal luteranesimo per convertirsi nel 1653 al cattolicesimo, ritirandosi infine nel monastero cistercense di Breslavia e morendo là nel 1677. Fu, in piena epoca barocca, l'erede della mistica tedesca medievale. *Cherubinischer Wandersmann* è una raccolta di aforismi (più di quattrocento nell'edizione definitiva del 1675) di toccante spiritualità, di innocenza sapienziale, in cui la ricerca interiore è letizia, abbandono, contemplazione di Dio e delle piccole bellezze del creato, espressa con «bocca e parole di bambino». Castiglioni sceglie ventiquattro quartine e le intona in aforismi musicali della durata di un minuto circa ognuno, ammantandoli con lirismo, intensità lirica e drammatica, con (apparente) semplicità, con invenzioni che ricordano la sobria linearità del romanico, che riecheggiano di suoni della natura e che, come sempre nella sua opera, hanno tutta l'efficacia dell'idea espressa senza proclami altisonanti ma con l'incisività di un cristallo.

Composizione di raffinato virtuosismo, *Introduction et Allegro* per arpa con accompagnamento di flauto, clarinetto e quartetto d'archi nasce nel 1905 da una commissione della ditta Érard, la casa costruttrice di strumenti musicali che, all'inizio dell'Ottocento, aveva dato i natali all'arpa moderna, dotata di pedali a doppio movimento. Lo strumento al quale si rivolgeva la commissione era però di un altro tipo: arpa cromatica con due ordini di corde, una tipologia risalente al XVI secolo ma reinventata da Gustave Lyon, direttore della ditta Pleyel, su suggerimento degli arpisti Alphonse Hasselmans e Félix Godefroid. Lo scopo della *harpe chromatique* era quello di facilitare l'uso dell'arpa nella musica dell'epoca (Wagner, Fauré, Strauss) che faceva largo uso di cromatismi, difficilmente eseguibili sullo strumento a pedali, se non impossibili; ebbe largo successo in Francia e in Belgio tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento: vennero aperte classi di Conservatorio a Bruxelles e a Parigi, furono stampati appositi metodi, quasi un migliaio di strumenti vennero costruiti. Tuttavia, le difficoltà di diteggiatura, dovute all'incrocio delle due incordature, e le inevitabili risonanze fecero sì che l'interesse scemasse nel giro di un trentennio e che essa cadesse in disuso. Le composizioni ad essa espressamente dedicate

furono poche: fra queste, *Danse sacrée et profane* di Debussy e *Introduction et Allegro* di Ravel.

Il lavoro di Ravel, d'altronde, mette senza dubbio in risalto le qualità sonore dell'arpa, ma in un ambito tematico essenzialmente diatonico. L'*Introduzione* presenta senza soluzione di continuità tre temi, tra loro imparentati. I primi due, e in particolare il secondo, sono alla base anche dell'*Allegro*, che si apre con un solo dell'arpa e introduce una nuova idea tematica. Sia pure capricciosamente, l'*Allegro* si svolge secondo una struttura di forma-sonata, con esposizione, sviluppo, ripresa e una travolgente coda, scanditi da tre episodi solistici dell'arpa. Concerto per arpa in miniatura, lirico e virtuosistico insieme, è una composizione forse poco profonda ma elegante, magistralmente scritta e incantevole all'ascolto, che continua a conquistare pubblico e interpreti, e rimane salda in repertorio sebbene Ravel, sentendola poco sua, volesse espungerla dal catalogo.

Composto appositamente per questo concerto, il *Cantico del gallo silvestre* è la *Cantata terza* di Gilberto Bosco, dopo la *Cantata* su frammenti da *Le bateau ivre* di Rimbaud per soprano e orchestra del 1984 e *Quest'è il giorno. Cantata seconda* per coro, soprano obbligato e orchestra, su testi di Cesare Pavese e brani di uno statuto settecentesco dell'Università di Torino, composta ed eseguita nel 2004 per il 600° anniversario della fondazione dell'ateneo torinese.

Sul difficile *Cantico* leopardiano Bosco rifletteva da tempo. I motivi di tale scelta, il fascino che il testo ha esercitato sulla sua immaginazione e i rapporti creati fra le parole e l'invenzione musicale si evincono dalla presentazione che il compositore stesso fa del suo lavoro:

«Un letterato scopre un antichissimo testo, lo traduce in una prosa artificiosa ma poetica, insieme retorica e capace di improvvisare, sottili ironie. L'ipotetica traduzione parla del canto di un animale mitico, un gigantesco gallo selvatico che interroga l'umanità, il sole e il cosmo intero sul destino e la felicità di ognuno. Questo è il testo di Giacomo Leopardi, pieno di sottili allusioni, di una poesia alta e carica di silenzi, vicina al vocabolario e ai temi de *L'infinito*. Una voce recitante legge il testo, con ampie zone di melologo contornate e quasi affogate nella musica. Due voci femminili estraggono arie ed episodi, realizzano echi del testo parlato, insieme all'attore creano momenti di duetto tra canto e recitazione, e concertati: frammenti di un'opera fantastica e irrealizzabile. L'organico strumentale si spezza e si ricompone in una serie di piccole formazioni, lasciando, al cuore dell'opera (5. *Contrastato*), un trio col pianoforte e un quartetto d'archi contrapposti, in una invenzione

insieme contrappuntistica e timbrica. La partitura costeggia, senza mai citarlo, il modello petrassiano che usò, forse per primo, un testo tratto dalle *Operette morali* di Leopardi nell'inarrivabile *Coro di morti*. Un impegno etico e le esigenze poetiche tentano, insieme, di dettare le norme della composizione».

La cantata si articola in sei movimenti:

1. *Presto e violento – Libero, senza troppo rigore di tempo – Lento ma teso – Tempo I*
2. *Lento ma teso, sempre un poco rubato*
3. *Quasi lo stesso tempo, molto flessibile – Poco più mosso – Tempo I*
4. *Lento ma teso, sempre un poco rubato*
5. *Contrastato*
6. *Inquieto e un poco fuori del tempo – Come un Lied*

Intercalando la voce recitante con alcune parole chiave (“memoria”, “pensieri”, “sonno”, “canto”) e nei momenti più lirici del testo, i due soprani intonano il titolo in aramaico (*Scir detarnegòl bara letzafra*) e sono protagonisti di tre arie-duo (il secondo e il quarto movimento e il Lied conclusivo): il comune materiale musicale si definisce progressivamente. La partitura segue una struttura di fitti richiami interni e simmetrie, con alcune autocitazioni dalle due cantate precedenti e dalla composizione *Di volo* per flauto e clarinetto che fornisce il materiale per il terzo movimento.

Rosy Moffa

Cantus planus

su testi di Angelus Silesius

Prima pars

*Ihr Menschen, lernet doch,
vom Wiesenblümelein,
wie ihr könnt Gott gefall'n
und gleichwohl schöne sein.*

*Der nächste Weg zu Gott
ist durch der Liebe Tür,
der Weg der Wissenschaft
bringt dich gar langsam für.*

*Der Trank, den Gott, der Herr,
am allerliebsten trinkt,
ist Wasser, das vor Lieb'
aus meinen Augen dringt.*

*Gar unausmesslich ist
der Höchste, wie wir wissen,
und dennoch kann ihn ganz
ein menschlich Herz umschliessen.*

*Die grösse Seligkeit,
del ich mich kann ersinnen,
ist, dass man Gott, wie süß
er ist, wird schmecken können.*

*Die Morgenröt ist schön,
noch schöner eine Seele,
die Gottes Strahl durchleucht't
in ihres Leibes Höhle.*

*Ein Herze, das zu Grund
Gott still ist, wie er will,
wird gern von ihm berührt;
es ist sein Lautenspiel.*

*Wir beten: "Es gescheh,
mein Herr und Gott, dein Wille"
und sieh, er hat nicht will,
er ist ein' ew'ge Stille.*

Prima parte

Imparate dunque, o voi uomini,
dal fiorellino di prato,
come sia possibile piacere a Dio
e contemporaneamente essere belli.

La più breve via verso Dio
è attraverso la porta dell'amore,
la via del sapere
vi ci conduce troppo lentamente.

La bevanda che Dio, il Signore,
beve più volentieri,
è l'acqua che per amore
scaturisce dagli occhi.

Del tutto incommensurabile
è l'Altissimo, come sappiamo,
e tuttavia un cuore umano
può racchiuderlo tutto.

La più grande beatitudine,
che io posso immaginare,
è che si possa gustare
quanto Dio è dolce.

L'aurora è bella,
ma ancora più bella è un'anima,
che rispecchia il raggio di Dio
nella cavità del suo corpo.

Un cuore che nel fondo
è tranquillo, come Dio vuole,
viene facilmente da lui toccato;
è il suo risuonare di liuto.

Noi preghiamo: "Sia fatta,
la tua volontà, mio Signore e Dio"
e guarda: egli non vuole niente,
è un eterno Silenzio.

*Die Ros' ist ohn' Warum,
sie blühet, weil sie blühet;
sie acht' nicht ihrer selbst,
fragt nicht, ob man sie siehet.*

*Mensch, wird das Paradies
in dir nicht erstlich sein,
so glaube mir gewiss
du kommest nimmer d'rein.*

*Mensch, steig nicht allzu hoch,
bild dir nichts Übrig's ein!
Der Schönste Weisheit ist,
nicht gar zu weise sein.*

*Es kann in Ewigkeit
kein Ton so lieblich sein,
als wenn des Menschen Herz
mit Gott stimmt überein.*

Secunda pars

*Versänfftige dein Hertz:
Gott ist in starken Winden
in Erdbewegungen
und Feuer nicht zufinden.*

*Der allernächste Weg
zur wahren Heiligkeit
ist Demut auf dem Pfad
der keuschen Reinigkeit.*

*Ich bin so gross als Gott:
Er ist als ich so klein:
Er kan nicht über mich
ich unter Ihm nicht seyn.*

*Wie seelig ist der Mensch
der weder will noch weiss!
Der Gott (versteh mich recht)
nicht gibet Lob noch Preiss.*

*Wie thöricht thut der Mann
der auss der Pöütze trinkt
und die Fonteine last
die Ihm im Hauss entspringt.*

La rosa è senza perché,
essa fiorisce perché fiorisce;
essa non bada a se stessa,
non domanda se la si vede.

O uomo, fintantoché il Paradiso
non è dentro di te,
credimi pure con certezza
che tu non ci arriverai mai.

O uomo, non salire troppo alto,
non figurarti niente di eccelso!
La più bella saggezza,
consiste nel non essere troppo saggi.

Nell'eternità
nessun suono è più amabile,
di quando il cuore dell'uomo
consona con Dio.

Seconda parte

Ammansisci il tuo cuore:
Dio non è da trovarsi
in venti violenti,
in terremoti o fuoco.

La via più breve
verso la vera santità
è l'umiltà sul sentiero
della purezza più casta.

Io sono grande come Dio:
lui è piccolo come me:
né egli può stare sopra di me
né io sotto di lui.

Quanto beato è l'uomo
che né vuole né sa!
Che a Dio (intendimi bene)
non dà né lode né onore.

Quanto folle è l'uomo
che beve dalla pozzanghera
e lascia la fontana
che scaturisce nella casa.

*Die Weissheit findet sich gern
Wo jhre Kinder sind.
Warumb? (O wunder ding!)
Sie selber ist ein Kind.*

*Der süsse Jesus Nahm'
ist Hönig auf der Zung:
im Ohr ein Brautgesang,
im Hertz ein Freudensprung.*

*Ist deine Seele Magd
und wie Maria rein
so muss sie Augenblicks
von Gotte schwanger seyn.*

*Gott ist ein lauter nichts,
Ihn rührt kein Nun noch Hier:
je mehr du nach Ihm greiffst
je mehr entwird Er dir.*

*Ich muss Maria seyn
und Gott auss mir gebähren,
sol Er mich Ewiglich
der Seeligkeit gewehren.*

*Nichts ist als Ich und Du:
und wenn wir zwey nicht seyn
so ist Gott nicht mehr Gott
und fällt der Himmel ein.*

*Mit Gott vereinigt seyn
und seinen Kuss geniessen
ist besser als viel Ding
ohn' seine Liebe wissen.*

La sapienza si trova bene
dove ci sono i suoi bambini.
Perché? (O cosa meravigliosa!)
Perché essa stessa è un bambino.

Il nome dolce di Gesù
è miele per la lingua:
per l'udito un canto nuziale,
nel cuore un balzo di gioia.

Se la tua anima è ancella
è pura come Maria
deve in un attimo
essere gravida di Dio.

Dio è un puro nulla,
non è toccato né dal Qui né dall'Ora:
quanto più tu cerchi di afferrarlo
tanto più egli ti sfugge.

Io devo essere Maria
e generare da me Dio,
se Egli mi concede
nell'eternità la beatitudine.

Non c'è niente altro che io e Tu:
e se noi due non ci fossimo
Dio non sarebbe più Dio
e cadrebbe tutto il cielo.

Con Dio essere uniti
e godere il suo bacio
è meglio che sapere molte cose
senza il suo amore.

Traduzione di Niccolò Castiglioni

Cantico del gallo silvestre

da *Operette morali* di Giacomo Leopardi

VOCE RECITANTE

Affermano alcuni maestri e scrittori ebrei, che tra il cielo e la terra, o vogliamo dire mezzo nell'uno e mezzo nell'altra, vive un certo gallo selvatico; il quale sta in sulla terra coi piedi, e tocca colla cresta e col becco il cielo. Questo gallo gigante, oltre a varie particolarità che di lui si possono leggere negli autori predetti, ha uso di ragione; o certo, come un pappagallo, è stato ammaestrato, non so da chi, a profferir parole a guisa degli uomini: perocché si è trovato in una cartapecora antica, scritta in lettera ebraica, e in lingua tra caldea, targumica, rabbinica, cabalistica e talmudica, un cantico intitolato

SOPRANO 1 E SOPRANO 2

Scir detarnegòl bara letzafra

VOCE RECITANTE

cioè *Cantico mattutino del gallo silvestre*; il quale, non senza fatica grande, né senza interrogare più d'un rabbino, cabalista, teologo, giuriconsulto e filosofo ebreo, sono venuto a capo d'intendere, e di ridurre in volgare come qui appresso si vede. Non ho potuto per ancora ritrarre se questo Cantico si ripeta dal gallo di tempo in tempo, ovvero tutte le mattine; o fosse cantato una volta sola e chi l'oda cantare, o chi l'abbia udito; e se la detta lingua sia proprio la lingua del gallo, o che il Cantico vi fosse recato da qualche altra. Quanto si è al volgarizzamento infrascritto; per farlo più fedele che si potesse (del che mi sono anche sforzato in ogni altro modo), mi è paruto di usare la prosa piuttosto che il verso, se bene in cosa poetica. Lo stile interrotto, e forse qualche volta gonfio, non mi dovrà essere imputato; essendo conforme a quello del testo originale: il qual testo corrisponde in questa parte all'uso delle lingue, e massime dei poeti, d'oriente.

SOPRANO 1 E SOPRANO 2

Su, mortali, destatevi. Il dì rinasce: torna la verità in sulla terra, e partonsene le immagini vane. Sorgete; ripigliatevi la soma della vita; riducetevi dal mondo falso nel vero.

VOCE RECITANTE

Ciascuno in questo tempo raccoglie e ricorre coll'animo tutti i pensieri della sua vita presente; richiama alla memoria i disegni, gli studi e i negozi; si propone i dilette e gli affanni che gli sieno per intervenire nello spazio del giorno nuovo. E ciascuno in questo tempo è più desideroso che mai, di ritrovar pure nella sua mente aspettative gioconde, e pensieri dolci. Ma pochi sono soddisfatti di questo desi-

derio: a tutti il risveglio è danno. Il misero non è prima desto, che egli ritorna nelle mani dell'infelicità sua. Dolcissima cosa è quel sonno, a conciliare il quale concorse o letizia o speranza. L'una e l'altra insino alla vigilia del dì seguente, conservasi intera e salva; ma in questa, o manca o declina.

VOCE RECITANTE E SOPRANO 1

Se il sonno dei mortali fosse perpetuo, ed una cosa medesima colla vita; se sotto l'astro diurno, languendo per la terra in profondissima quiete tutti i viventi, non apparisse opera alcuna; non muggito di buoi per li prati, né strepito di fiere per le foreste, né canto di uccelli per l'aria, né susurro d'api o di farfalle scorresse per la campagna; non voce, non moto alcuno, se non delle acque del vento e delle tempeste, sorgesse in alcuna banda, certo l'universo sarebbe inutile; ma forse che vi si troverebbero o copia minore di felicità, o più di miseria, che oggi non vi si trova? Io dimando a te, o sole, autore del giorno e preside della vigilia; nello spazio dei secoli da te distinti e consumati fin qui sorgendo e cadendo, vedesti tu alcuna volta un solo infra i viventi essere beato? Delle opere innumerabili dei mortali da te vedute finora, pensi tu che pur una ottenesse l'intento suo, che fu la soddisfazione, o durevole o transitoria, di quella creatura che la produsse? Anzi vedi tu di presente o vedesti la felicità dentro ai confini del mondo? In qual campo soggiorna, in qual bosco, in qual montagna, in qual valle, in qual paese abitato o deserto, in qual pianeta dei tanti che le tue fiamme illustrano e scaldano? Forse si nasconde al tuo cospetto, e siede nell'imo delle spelonche, o nel profondo della terra o del mare? Qual cosa animata ne partecipa; qual pianta o che altro che tu vivifichi; qual creatura provveduta o sfornita di virtù vegetative o animali? E tu medesimo, tu che quasi un gigante instancabile, velocemente, di e notte, senza sonno né requie, corri lo smisurato cammino che ti è prescritto; sei tu beato o infelice?

SOPRANO 1 E SOPRANO 2

Mortali, destatevi. Non siete ancora liberi dalla vita. Verrà tempo, che niuna forza di fuori, niuno intrinseco movimento, vi riscoterà dalla quiete del sonno; ma in quella sempre e insaziabilmente riposerete.

VOCE RECITANTE

Per ora non vi è concessa la morte: solo di tratto in tratto vi è consentita per qualche spazio di tempo una somiglianza di quella. Perocché la vita non si potrebbe conservare se ella non fosse interrotta frequentemente. Troppo lungo difetto di questo sonno breve e caduco, è male per

se mortifero, e cagione di sonno eterno. Tal cosa è la vita, che a portarla, fa di bisogno ad ora ad ora, deponendola, ripigliare un poco di lena, e ristorarsi con un gusto e quasi una particella di morte.

[si riporta anche il testo non utilizzato nella composizione]

Pare che l'essere delle cose abbia per suo proprio ed unico obbietto il morire. Non potendo morire quel che non era, perciò dal nulla scaturirono le cose che sono. Certo l'ultima causa dell'essere non è la felicità; perocché niuna cosa è felice. Vero è che le creature animate si propongono questo fine in ciascuna opera loro; ma da niuna l'ottengono: e in tutta la loro vita, ingegnandosi, adoperandosi e penando sempre, non patiscono veramente per altro; e non si affaticano, se non per giungere a questo solo intento della natura, che è la morte. A ogni modo, il primo tempo del giorno suol essere ai viventi il più comortabile. Pochi in sullo svegliarsi ritrovano nella loro mente pensieri dilettoni e lieti; ma quasi tutti se ne producono e formano di presente: perocché gli animi in quell'ora, eziandio senza materia alcuna speciale e determinata, inclinano sopra tutto alla giocondità, o sono disposti più che negli altri tempi alla pazienza dei mali. Onde se alcuno, quando fu sopraggiunto dal sonno, trovavasi occupato dalla disperazione; destandosi, accetta nuovamente nell'animo la speranza, quantunque ella in niun modo se gli convenga. Molti infortuni e travagli propri, molte cause di timore e di affanno, paiono in quel tempi minori assai, che non parvero la sera innanzi. Spesso ancora, le angosce del dì passato sono volte in dispregio, e quasi per poco in riso come effetto di errori, e d'immaginazioni vane. La sera è comparabile alla vecchiaia; per lo contrario, il principio del mattino somiglia alla giovinezza: questo per lo più racconsolato e confidente; la sera trista, scoraggiata e inchinevole a sperar male. Ma come la gioventù della vita intera, così quella che i mortali provano in ciascun giorno, è brevissima e fuggitiva; e prestamente anche il dì si riduce per loro in età provetta.

VOCE RECITANTE

Il fior degli anni, se bene è il meglio della vita, è cosa pur misera. Non per tanto, anche questo povero bene manca in sì piccolo tempo, che quando il vivente a più segni si avvede della declinazione del proprio essere, appena ne ha sperimentato la perfezione, né potuto sentire e conoscere pienamente le sue proprie forze, che già scemano. In qualunque genere di creature mortali, la massima parte del vivere è un appassire. Tanto in ogni opera sua la natura è intenta e indirizzata alla morte: poichè non per altra cagione la vecchiezza prevale sì manifestamente, e di sì gran lunga, nella vita e nel mondo. Ogni parte dell'universo si affretta infaticabilmente alla morte, con sollecitu-

dine e celerità mirabile. Solo l'universo medesimo appare immune dallo scadere e languire: perocché se nell'autunno e nel verno si dimostra quasi infermo e vecchio, non dimeno sempre alla stagione nuova ringiovanisce. Ma siccome i mortali, se bene in sul primo tempo di ciascun giorno riacquistano alcuna parte di giovinezza, pur invecchiano tutto dì, e finalmente si estinguono; così l'universo, benché nel principio degli anni ringiovanisca, nondimeno continuamente invecchia.

VOCE RECITANTE, SOPRANO 1 E SOPRANO 2

Tempo verrà, che esso universo, e la natura medesima, sarà spenta. E nel mondo che di grandissimi regni ed imperi umani, e loro maravigliosi moti, che furono famosissimi in altre età, non resta oggi segno né fama alcuna: parimente del mondo intero, e delle infinite vicende e calamità delle cose create, non rimarrà pure un vestigio; ma un silenzio nudo, e una quiete altissima, empieranno lo spazio immenso. Così questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale, innanzi di essere dichiarato né inteso, si dileguerà e perderassi.