

L'Arte del Coro

Quadrimestrale di coralità, arte e cultura

dell'Associazione Corale "Benedetto Marcello"

anno II – n. 1 – febbraio 2016

L'ARTE DEL CORO

Quadrimestrale di coralità, arte e cultura

Anno II – n. 1 – febbraio 2016

Direttore Artistico
Maria Teresa Carloni

Redazione
Tutti i coristi

Hanno collaborato a questo numero:

Annamaria Aniballi

Giovanni Carosi

Elena D'Elia

Mariano Di Tanno

Antonello Dominici

Chiara Felice

Serena Langheim

Federica Stacchi

Silvia Strinati

Associazione Corale "Benedetto Marcello"

www.coralebenedettomarcello.it

mail: info@coralebenedettomarcello.it

Sommario

EDITORIALE

UN NUOVO ANNO INSIEME... *DI MARIA TERESA CARLONI* 4

LA MUSICA NELLE ARTI FIGURATIVE

L'EMOZIONE DELL'ARTE – RIFLESSIONI E FRASI CELEBRI *DI GIOVANNI CAROSI* 5

LA MUSICA NELL'ICONOGRAFICA DELLA CIVILTÀ GRECA E ROMANA *DI ELENA D'ELIA* 7

L'ARTE FIGURATIVA NEL MEDIOEVO *DI CHIARA FELICE* 11

LA CAPPELLA MUSICALE LIBERIANA DI S. MARIA MAGGIORE

IL BAROCCO *DI CHIARA FELICE* 15

IL BAROCCO A ROMA *DI MARIANO DI TANNO* 17

LA BASILICA DI SANTA MARIA MAGGIORE *DI SILVIA STRINATI* 19

LE OPERE D'ARTE DELLA BASILICA DI S. MARIA MAGGIORE *DI MARIANO DI TANNO* 25

SANTA MARIA MAGGIORE: MITI E LEGGENDE *DI ANTONELLO DOMINICI* 28

TRADIZIONI E STORIE DI SANTA MARIA MAGGIORE *DI FEDERICA STACCHI* 33

LA CAPPELLA MUSICALE LIBERIANA NEL TEMPO *DI MARIA TERESA CARLONI* 34

LA CAPPELLA MUSICALE LIBERIANA NELL'ULTIMO SECOLO *DI SERENA LANGHEIM* 36

L'ARCHIVIO DELLA CAPPELLA MUSICALE LIBERIANA *DI MARIA TERESA CARLONI* 38

INTERVISTA A M^o MONS. VALENTINO MISERACHS GARAU *DI ELENA D'ELIA* 40

UN MUSICISTA DA RICORDARE

ANNIBALE STABILE *DI MARIA TERESA CARLONI* 46

PAGINE MUSICALI DI ANNIBALE STABILE *DI MARIA TERESA CARLONI* 47

LO SAPEVATE CHE...

LA CAMPANA DELLA SPERDUTA *DI ANNA MARIA ANBALLI* 49

MUSICISTI SEPOLTI A SANTA MARIA MAGGIORE *DI MARIA TERESA CARLONI* 49

IL PRIMO SPARTITO MUSICALE *DI FEDERICA STACCHI* 50

VERDI E LA SCALA ENIGMATICA *DI MARIA TERESA CARLONI* 50

LA VOCE DEL CORO

I SOPRANI: "LA LEGGIADRIA DI SEI DONZELLE" *DEI SOPRANI* 51

EDITORIALE – UN NUOVO ANNO INSIEME...

di Maria Teresa Carloni



Con questo numero iniziamo un nuovo anno insieme. Ringrazio ancora tutti quelli che hanno letto i numeri precedenti de "L'Arte del Coro" e che ne hanno apprezzato il contenuto ed il lavoro che è stato svolto. Ringrazio sempre tutti i coristi dell'Associazione Corale "Benedetto Marcello" per l'impegno profuso nella preparazione del nostro quadrimestrale.

Già dai primi tre numeri pubblicati lo scorso anno ho avuto modo di costatare come sia importante prestare attenzione oggi alla coralità: la nostra società, molto informatizzata, tende a dimenticare certe tradizioni che fanno parte della nostra cultura fino a che lentamente sono dimenticate. E' appunto per questo che prosegue nel suo intento il quadrimestrale "L'Arte del Coro", per essere una piccola goccia nel mare telematico che ci circonda e che mantiene vivo l'interesse per la coralità ricordando il grande patrimonio culturale che ci ha preceduto e quello che abbiamo oggi. Anche in questo numero la realizzazione dei vari pezzi sarà a cura dei coristi che si alterneranno nella stesura degli articoli nei vari numeri che pubblicheremo.

In questo primo numero del 2016 abbiamo delle novità oltre le nostre consuete rubriche. Apriamo un nuovo argomento, che porteremo avanti per vari numeri, che riguarderà il legame tra la musica e le arti figurative. Sarà un percorso storico che partirà dalle civiltà antiche fino ad arrivare, in questo numero, al medioevo.

Continuiamo poi il cammino verso la conoscenza delle più grandi cappelle musicali ponendo la nostra attenzione sulla Cappella Musicale Liberiana della Basilica di Santa Maria Maggiore a Roma: i vari articoli non riguarderanno solo la cappella musicale ma anche la storia e le tradizioni.

E' per noi un grandissimo onore pubblicare l'intervista che ci ha rilasciato M^o Mons. Valentino Miserachs Garau, uno dei più grandi compositori di musica sacra del nostro tempo dal 1973 Direttore della Cappella Musicale Liberiana di Santa Maria Maggiore.

Ci sarà sempre l'articolo su un musicista famoso nell'epoca in cui è vissuto ma oggi quasi dimenticato nella rubrica "Un musicista da ricordare", come continueremo a raccontarvi piccole curiosità all'interno dello spazio "Lo sapevate che".

"La voce del coro" sarà dedicata alla sezione dei soprani con un articolo scritto con molta simpatia.

Ringrazio ancora tutti voi che ci seguite, i coristi che hanno partecipato alla preparazione di questo numero e a questo punto continuo a dire... buona lettura!

LA MUSICA NELLE ARTI FIGURATIVE

L'EMOZIONE DELL'ARTE – RIFLESSIONI E FRASI CELEBRI

di Giovanni Carosi

LA PITTURA

"Ogni musica che non dipinge nulla è un rumore"

Jean d'Alembert
Matematico, fisico, filosofo francese.
Teorico della musica.
Parigi, 16/11/1717 – 29/10/1783

..... Quanti di noi, andando a visitare la Galleria degli Uffizi, il Louvre a Parigi o il Metropolitan di New York, o semplicemente una mostra, sono rimasti folgorati da un quadro, catturati da un autoritratto, abbagliati dalla luminosità di un dipinto e dai suoi colori? A più d'uno è capitato una volta nella vita di commuoversi davanti ad un'opera d'arte. Chissà quante di quelle persone, che sedute davanti alla Gioconda di Leonardo o a un Campo di grano di Van Gogh, magari abbassando un po' la testa, hanno pianto.

LA LETTERATURA

"Tre libri alla settimana, dei dischi di grande musica faranno la mia felicità fino alla mia morte"

Francois Truffaut
Regista francese.

Alzi la mano chi, leggendo un romanzo, non si è mai emozionato. Io stesso non posso alzarla. Chi, al culmine di una descrizione particolarmente toccante, non ha versato una piccola lacrima sul foglio di un libro.

LA MUSICA



Francois Truffaut

.... Per la musica è un po' la stessa cosa. Anch'essa può suscitare le stesse reazioni e sensazioni della pittura o della letteratura. Le persone che assistono ad un concerto di musica, di qualunque genere essa sia, pop, classica, sacra, leggera, o da camera, sono un po' come quei visitatori che seduti nella sala di una pinacoteca contemplano un quadro o ascoltano in

un salotto culturale la lettura di una poesia. Anch'essi qualche volta hanno pianto perché il brano magari ricordava loro qualcosa di personale, un amore perduto, un affetto ritrovato o semplicemente perché toccava il loro sentimento del gusto, suscitava una tenera vibrazione del cuore o esaudiva un senso di appagamento. La musica però, al contrario della pittura e della letteratura - questo sì -, bisogna viverla ad occhi chiusi, in modo che

il suono entri dalle orecchie e passi direttamente nel cervello e nel corpo, nella pancia e nel cuore. Solo così ci si può emozionare.

Tutto ciò io lo dico e lo penso. Ma non solo io.

"La vera musica, che ti fa ridere e all'improvviso ti aiuta a piangere."

Paolo Conte
Cantautore e paroliere italiano

"La musica scaccia l'odio da coloro che sono senza amore. Da' pace a coloro che sono in fermento, consola coloro che piangono".

Pablo Casals
Violoncellista, compositore e direttore d'orchestra spagnolo.
El Vendrell 29.12.1876
San Juan 22.10.1973



Pablo Casals

"La musica che ti rende felice è la musica che ti fa piangere."

Anonimo

"Che cosa cercare nella musica? Cerco rimpianti e lacrime".

Pascal Quignard
Scrittore e saggista francese

"La musica è l'arte che è più vicina alle lacrime e alla memoria".

Oscar Wilde
Scrittore, poeta e saggista irlandese.
Dublino, 16.10.1854
Parigi, 30.11.1900



Oscar Wilde

"Il bello della musica è che quando ti colpisce non senti dolore".

Robert Nesta Marley
Cantautore e chitarrista giamaicano
Nine Mile, 6.2.1945
Miami, 11.5.1981

LA MUSICA NELLE ARTI FIGURATIVE

LA MUSICA NELL'ICONOGRAFIA DELLA CIVILTÀ GRECA E ROMANA

di Elena D'Elia

GRECIA: STORIA ED ICONOGRAFIA DELLA MOUSIKÈ TECHNE

Con il termine *mousikè tèchne* i Greci designavano non solo l'arte dei suoni ma anche la poesia e la danza, discipline affidate alla protezione delle Muse.

Alla musica fu riconosciuto, sin dall'antichità, un ruolo fondamentale nell'educazione dei giovani. Platone ed Aristotele ne sottolinearono la valenza morale e civilizzatrice,

Il mito ci ha tramandato numerose figure di musicisti e compositori, a sottolineare l'importanza che la musica ha sempre avuto nella civiltà classica e in quella greca in particolare: ad esempio, l'invenzione della lira era attribuita ad Ermes che, con un guscio di tartaruga e dei nervi di pecora, si era costruito questo strumento musicale, rubatogli poi dal fratello Apollo per una lite, così come per l'origine del



Phintias, Lezione di musica, 510 a.c.

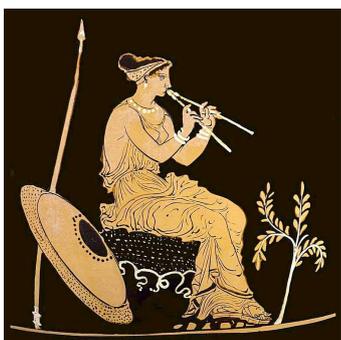
(l'allievo, secondo da sinistra, suona seguendo le indicazioni del maestro, ultimo a destra, che accorda lo strumento regolando la tensione delle corde)

affermando che i diversi tipi di musica possono influire in senso positivo o negativo sulla formazione del carattere dei giovani; per quanto riguarda l'istruzione musicale, essa era affidata al *kitharistès*, che insegnava al giovane la prassi strumentale e la musica vocale attraverso i testi dei poeti lirici accompagnandosi al suono della *kithàra* o della *lýra*.

moderno flauto dolce, l'*aulos* ellenico semplice o doppio, se ne attribuisce l'origine a Dioniso, dio del vino, dell'ebbrezza e dell'incantamento.

A tale proposito non va dimenticato che Atena, dea della bellezza, gettò via l'*aulos* in quanto il suonarlo comportava una deformazione del viso e la conseguente perdita della

sua bellezza; fu così che preferì accompagnarsi con la cetra, e da quel momento la cosiddetta *musica razionale* prevalse su quella *irrazionale*, con la conseguente attribuzione della prima al culto apollineo e della seconda al culto dionisiaco.

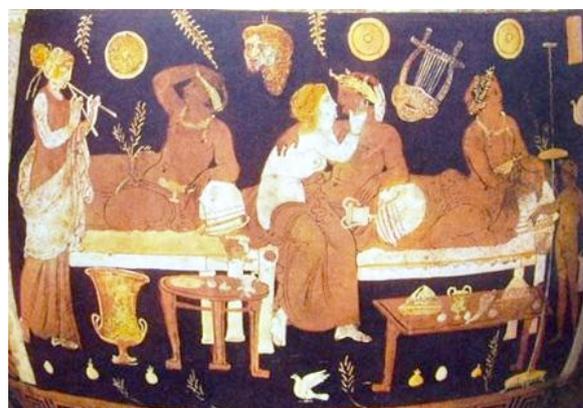


Athena suona l'aulos, Taranto 375-350 a.C.

Apollo divenne in seguito il dio protettore della musica (secondo una tradizione uccise il cantore Lino, di cui era invidioso, perché aveva perfezionato la lira rendendone il suono più melodioso), nonché l'ispiratore di Orfeo, il poeta a cui aveva donato la cetra, istruito dalle Muse che gli avevano insegnato a suonarla e con la quale il poeta incantava le belve e tutti gli elementi della natura. All'arte di Orfeo, protetta da Apollo, si contrappone quella del sileno Marsia, cui si attribuisce l'invenzione del flauto (*aulos*), uno strumento legato a Dioniso ed ai culti orgiastici (secondo la tradizione, tragica fu la fine di Marsia, scorticato vivo da Apollo, per aver osato sfidare il dio in una gara di musica).

Espressione del significato cosmico della musica, Apollo è generalmente raffigurato con la *kithàra*, diventato il suo strumento per eccellenza; la sua figura di citaredo è spesso riportata sui vasi di terracotta ed è protagonista di alcune vicende che sottolineano la tensione tra l'aspetto sublime delle armonie musicali

prodotte dagli strumenti a corda ed il carattere sensuale delle melodie derivate dagli strumenti a fiato considerati privi di valore educativo. Quanto ci è pervenuto in termini di testimonianze artistiche e grafico – pittoriche ci consente di apprezzare il vasto panorama di strumenti musicali in uso presso il popolo greco, ognuno con specifiche funzioni: si passa dalla *salpinx* (o *tuba*, come poi la chiameranno i Romani), utilizzata sia in contesti militari che in cerimonie religiose, alla *syrinx* o *flauto di Pan*, fino alle percussioni come tamburi, cimbali, sistri e crotali, largamente usati anche nella danza, nella messinscena teatrale e nei numerosi contesti di vita privata di cui la musica sottolineava il carattere festoso.

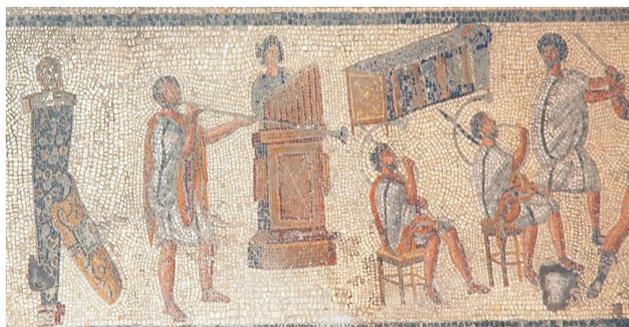


MUSICA E ICONOGRAFIA NELL'ANTICA ROMA

La musica presso i Romani segue un percorso ben diverso rispetto alla Grecia: essa, infatti, non si innestò a livello culturale né come arte autonoma né come attività pedagogica (anche per via di una certa mancanza di iniziativa e di originalità musicale), seppur fosse un elemento già in uso nell'antichità sia durante i riti funebri che durante le feste private o i grandi spettacoli

dei gladiatori; questo tuttavia non le impedì di diventare parte integrante della vita quotidiana non solo presso la gente comune, ma annoverando anche personaggi come Nerone (del quale si racconta addirittura la partecipazione ad un concorso per citaristi in Grecia).

Come per i Greci, anche per i Romani la musica aveva un carattere mistico ed era strettamente connessa alla matematica, all'astronomia e alla regolarità del cosmo; rispetto alla semplice raffinatezza della musica greca, che utilizzava pochi strumenti per accompagnare il canto, la musica dei Romani fu certamente più vivace ed eseguita con strumenti di dimensioni maggiori e di suono più potente, prevalentemente a corda, a percussione e a fiato, spesso riuniti in orchestra ma sempre con un utilizzo specifico a seconda delle varie occasioni.



Mosaico di Zliten, II sec. d.C.

Nella società i musicisti occupavano un posto importante e facevano pagare prezzi abbastanza alti sia per le lezioni private che per le esibizioni.

Dal punto di vista dello strumentario utilizzato sia a livello sacro che profano, l'iconografia riporta numerose immagini ritraenti suonatori di *crotali* (le moderne nacchere), i *cimbali* (piatti di bronzo legati e battuti tra loro, in uso già in

Grecia), i *sistri* (costituiti da lamine metalliche che tintinnavano se agitate) e il *tympanum* (una pelle tesa su una struttura circolare e percossa con le mani). Permangono stabilmente anche la lira, la cetra, la *syrinx* e il flauto dritto di derivazione greca, mentre tra gli strumenti a fiato si aggiungono prepotentemente i primi ottoni quali la *tuba*, il *corno* e la *buccina*, con funzione prevalentemente militare.



Suonatore di buccina

Strano a dirsi, ma uno strumento molto diffuso a Roma fu **l'organo**, il cui utilizzo fu notevole soprattutto durante l'età imperiale al punto da rimanere come *trait d'union* della civiltà romana con il mondo cristiano e medievale.

Dalle fonti emerge una distinzione tra l'organo a mantici o "pneumatico" e l'organo idraulico: il primo, introdotto probabilmente nei primi anni dell'età imperiale, era più leggero, più facilmente trasportabile e l'aria compressa era spinta al suo interno grazie a dei mantici, mentre il secondo fu inventato intorno alla metà del III sec. a.C. da Ctesibio di Alessandria, che inserì nello strumento un sistema idraulico che

permetteva all'aria compressa di assumere una pressione costante. Sua moglie Thais imparò a suonarlo tanto da diventare la prima organista della storia.

Per concludere il repertorio iconografico legato agli strumenti musicali aveva come obiettivo principale quello di rappresentare il legame che esisteva tra l'arte dei suoni e la storia delle civiltà, grazie al fatto che le valenze simboliche ed allegoriche attribuite alle diverse sonorità della voce e degli strumenti hanno accompagnato i grandi temi della mitologia e lo snodarsi della vita sia civile che religiosa; inoltre, tale iconografia ha consentito, nel corso dei secoli, di interessarsi in misura sempre maggiore alle questioni organologiche e di ottenere importanti informazioni anche in merito alle diverse prassi

esecutive delle diverse epoche storiche.

La musica viene così indagata all'interno di un linguaggio simbolico impiegato per tradurre in immagini dei significati di natura filosofica e concettuale (si pensi al concetto di "armonia delle sfere" ribadito dalle teorie neoplatoniche); associata invece a temi quali le età dell'uomo ed all'amore, essa scandisce i temi dell'esistenza e manifesta il suo potere di guarire, unire e contribuire alla creazione ed al ristabilimento dell'armonia.

Così, da Pitagora fino a tutto il Medioevo, la rappresentazione grafico-pittorica della musica ne sottolinea le ascendenze divine ed i rapporti con le armonie cosmiche, attraverso lo studio dei suoni come espressione di rapporti numerici nei quali esse si manifestavano.



Hydraulis et cornu, Mosaico di Nennig, Germania (part.)

LA MUSICA NELLE ARTI FIGURATIVE

L'ARTE FIGURATIVA NEL MEDIOEVO

di Chiara Felice

L'ARTE E LA SUA FUNZIONE STRUMENTALE

Quando la Chiesa assumerà un preciso atteggiamento nei confronti dell'arte, il che accade alquanto tardivamente, riprenderà in chiave religiosa il fine civile dell'arte nello Stato romano: l'arte non ha un valore in sé ma è utile all'educazione morale e religiosa dei fedeli. Il formarsi di un'iconografia cristiana è appunto legata alla lunga esperienza del martirio (santi testimoni) e delle controversie dottrinali (Padri e Dottori della Chiesa): questi personaggi popolano l'Olimpo cristiano come figure minori, il racconto delle cui vicende può avere fine pedagogico. «Il processo dell'arte cristiana può, nel suo insieme, considerarsi un processo dalla rappresentazione simbolica alla rappresentazione storica con fine edificante».

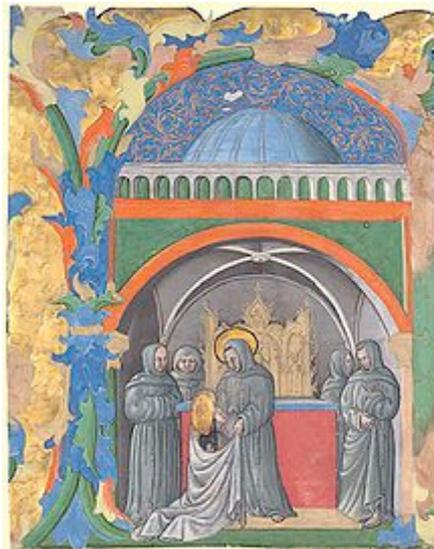
La pittura medievale si sviluppa a partire dalle forme proprie dell'arte tardoantica: immagini sempre più ieratiche e simboliche, riflesso di una sempre più profonda concezione della spiritualità, fanno la loro comparsa già dal IV secolo nelle catacombe di Roma, ma anche nei mosaici di Santa Costanza o di Santa Maria Maggiore. Le immagini sono tratte dal repertorio cristiano,

la cui spiritualità condiziona in maniera fondamentale i soggetti. Ad esempio il concilio di Efeso del 431 che definì Maria come la Theotokos, la Madre di Dio, dà lo spunto alle prime immagini ufficiali della Vergine. Occorre tener presente che se la data del 476 della caduta dell'Impero romano d'Occidente è stabilita come l'inizio del Medioevo,

questo non si può applicare alla lettera per quanto riguarda la pittura: infatti esiste continuità fra l'arte prima e dopo tale data.

È con Bisanzio che va definendosi sempre di più la pittura medievale: l'arte bizantina (330-1453) da un lato è solo un aspetto dell'arte medievale, ma dall'altro ne è

l'asse portante. Le sue forme, canonizzate in seguito allo scisma iconoclasta dal secondo concilio di Nicea del 787 furono quelle universalmente diffuse in tutto il mondo cristiano, seppure con accezioni regionali diverse di volta in volta, in oriente come in occidente. La differenza di ricezione degli atti del concilio di Nicea però, diede origine a ciò che separò poi in modo così netto la pittura delle due parti dell'Europa: già con i Libri Carolini di Carlo Magno (VIII secolo) la pittura si delineava in occidente

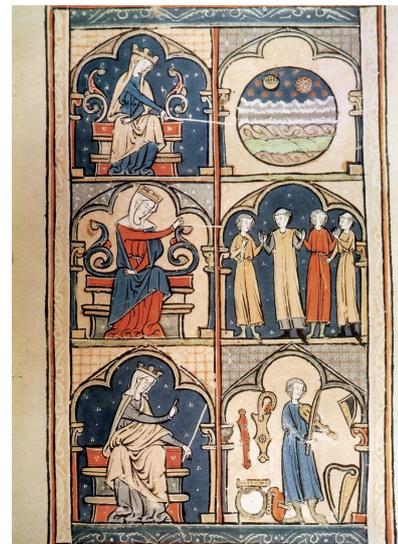


Chiara di Assisi è ricevuta nell'ordine da San Francesco.

come mera illustrazione dell'evento biblico. Le immagini delle chiese diventano *biblia pauperum*, la bibbia dei poveri, nelle quali gli illetterati possono comprendere ciò che l'analfabetizzazione rende loro impossibile leggere nelle Scritture. La pittura delle chiese o delle iconostasi diventa quindi una decorazione degna di rispetto, ma non propriamente "arte sacra" come invece rimane l'icona in oriente. Qui le sante immagini vengono venerate come *Presenza in assenza* della persona rappresentata: per questo gli orientali ancora oggi venerano grandemente le immagini baciandole e inchinandovisi davanti. Pur con una diversità basilare d'interpretazione dell'immagine dipinta, l'oriente e l'occidente restano uniti nelle forme pittoriche fino alla fine del Duecento, influenzandosi a vicenda, vivendo rinascenze del classico o evoluzioni di tipo più simbolico. Importante menzionare in questo contesto le celebri croci dipinte e le pale d'altare di Coppo di Marcovaldo, Giunta Pisano, Cimabue. In seguito, a partire dall'Italia accade che, a causa di mutate condizioni socio-economiche, ma soprattutto a causa di uno sviluppo teologico e filosofico che rimarca sempre di più la differenza fra oriente e occidente, l'ennesima rinascenza classica della scuola romana e fiorentina (Pietro Cavallini, Jacopo Torriti, Giotto di Bondone) prende una piega definitiva e compie un passo decisivo verso forme più naturalistiche. La cappella del Sancta Sanctorum della Scala Santa di Roma, ma soprattutto il ciclo di Assisi sono la dimostrazione piena di come nuove istanze culturali, teologiche e filosofiche modifichino

la concezione della corporeità e del rapporto col sacro nell'immagine dipinta.

Con il Gotico, inaugurato in Italia dalle scuole fiorentina e senese, avviene la fase terminale della pittura medievale verso forme sempre più naturalistiche, sempre più filosofiche e progressivamente sempre meno teologiche, fino al Rinascimento.



Nella miniatura *Musica mundana, humana et instrumentalis* si rappresenta la concezione della musica di Severino Boezio da lui elaborata in base alla cosmologia pitagorica e platonica; la musica *mundana* non è udibile dall'uomo ma solo dal cosmo in quanto le sue proporzioni rispecchiano l'ordine divino, quella *humana* è la musica vocale, espressione dell'anima e della sua armonia, mentre quella *instrumentalis* è la musica pratica, ottenuta attraverso l'esecuzione strumentale.

L'artista medievale è caratteristicamente inteso come artista anonimo, vicino alla condizione dell'artigiano e con il relativo prestigio sociale, soprattutto considerando l'impostazione corporativa delle arti. Questa associazione tra artista medievale e anonimato non va esasperata, sia perché esistono svariati tentativi di

lasciare traccia del proprio contributo personale, sia perché esistettero diversi artisti di spessore internazionale che, pur approfittando del lavoro di bottega, riversarono fin dall'inizio la propria coscienza storica e intellettuale nel proprio lavoro (Wiligelmo, Benedetto Antelami). Fu soprattutto a partire dal XV secolo che l'artista si impose come "coltivatore delle belle arti", oltre che come esecutore materiale: ne conseguì un aumento nella considerazione sociale e della stessa preparazione intellettuale e culturale degli addetti ai lavori.



Remède de Fortune

"Per noi contemporanei si tratta di opere d'arte e ce ne attendiamo un vivo piacere estetico [...]. Invece per i contemporanei medievali quei monumenti, quegli oggetti, quelle immagini erano in primo luogo funzionali: erano utili". E l'utilità consisteva innanzitutto nel sacrificio ("rendere sacro"), cioè nell'accumulazione di tutto ciò che era più prezioso nei luoghi di culto. Per comprendere ancor di più il ruolo dell'artista, va considerato quello della committenza: personaggi come Bernoardo di Hildesheim (ritratto in una *Vita* firmata da Tangmaro) o Sugerio di Saint-Denis (con i suoi scritti autobiografici ha evocato numerose opere da lui ispirate o direttamente

commissionate) suggeriscono un'insolita mescolanza tra i gusti del committente (che si configura come coordinatore intellettualmente impegnato dei lavori e mediatore rispetto alla committenza signorile) e quelli dell'esecutore materiale.

Oltre ai dipinti ed alle sculture, anche i codici miniati nel medioevo si rivelano un ottimo mezzo per documentare e trasmettere il sapere musicale. Una delle più complete fonti artistico letterarie a riguardo è il codice del XIV secolo, **Remède de Fortune** del poeta e musicista **Guillaume de Machaut**, nel quale trovano spazio interessanti e affascinanti miniature raffiguranti suonatori di strumenti musicali di vario genere, tra cui il flauto, la citola, l'arpa, la tromba, la viella, il corno, la ribella, il flauto a tre buchi, i naccheroni, la cornamusa ed il tamburo.



Cantigas de Santa Maria

Altro codice interessante è il **Cantigas de Santa Maria**, opera letteraria cortese del XIV secolo, commissionata da **Alfonso X re di**

Castiglia e León, custodito nel Monastero dell'Escorial, a San Lorenzo, in Spagna, che si apre a quarantuno miniature che illustrano suonatori che si dilettono in strumenti a percussioni, a fiato, ad arco ed a corda.



Cantigas de Santa Maria

Tra le diverse illustrazioni di musicisti di liuti, viole e flauti, compare l'unica raffigurante un tamburo a calice, chiamato darabukka o darbuka, l'equivalente di quello che attualmente viene definito bongo africano: i due musicisti nella miniatura, seduti ad un trono, sono intenti a suonare un piccolo flauto ed a suonare il darabukka, sorretto sul fianco da una piccola cordicella.



Cantigas de Santa Maria

Quanto descritto fa della miniatura un ottimo documento artistico, perché di rado nella storia dell'arte il tamburo è stato protagonista di dipinti o sculture; tra le poche testimonianze della raffigurazione dello strumento musicale però, trova luogo l'affresco della **Danza delle donzelle nel giardino dell'amore** che **Andrea di Bonaiuto** dipinse nel cappellone di Santa Maria Novella a Firenze, nel 1318.



Danza delle donzelle nel giardino dell'amore

LA CAPPELLA MUSICALE LIBERIANA

IL BAROCCO

di Chiara Felice



Bomarzo, Viterbo 1547

'baroque': dal francese stravagante, bizzarro; 'barroco': perla strana, irregolare in portoghese.

Quale che sia la corretta etimologia del termine 'Barocco', appare chiaro come i caratteri di stravaganza, estrosità e stranezza fossero già ben delineati quando, attorno al 700, vennero così denominate con accezione negativa quelle espressioni artistiche che si diffusero in Europa a cavallo tra il XVI e XVII secolo. L'età barocca è tanto ricca quanto variegata, convivono in questo periodo tematiche quali la meraviglia, la metamorfosi, lo stravagante, quanto i temi macabri ed inquietanti del Memento Mori.

Dietro le magnifiche nature morte di Caravaggio, talmente reali da parere fotografie, si nascondono complessi e ricorrenti rimandi a concetti di morte, caducità del tempo, dolore: accanto ai frutti maturi si nascondono foglie secche, acini avvizziti; la realtà viene rappresentata in tutti i suoi aspetti, per quanto macabri o irrazionali: così San Pietro non è che un vecchio dai piedi sporchi, San Matteo è un

rozzo analfabeta, la cui mano deve essere guidata da un angelo per scrivere.

Sebbene fosse evidente una mutata atmosfera rispetto ai valori Rinascimentale già da diversi decenni, le circostanze particolari che portarono l'arte barocca alle sue determinazioni specifiche sono legate a doppio filo agli eventi storici che investirono la Chiesa, principale committente dell'arte del tempo, nel cosiddetto scisma d'occidente.



Apollo e Dafne, Bernini-1625

Se la disputa con Lutero portò il Cattolicesimo a rivedere la propria organizzazione interna, dal punto di vista dottrinale non ci fu alcuna apertura ai principi teologici della Riforma, anzi si osservò un sostanziale irrigidimento che coinvolse anche il mondo dell'arte: un'intera sessione del Concilio di Trento fu riservata alla codificazione di un linguaggio riservato alle rappresentazioni artistiche, un vero

e proprio CODICE a censura della fantasia degli artisti.

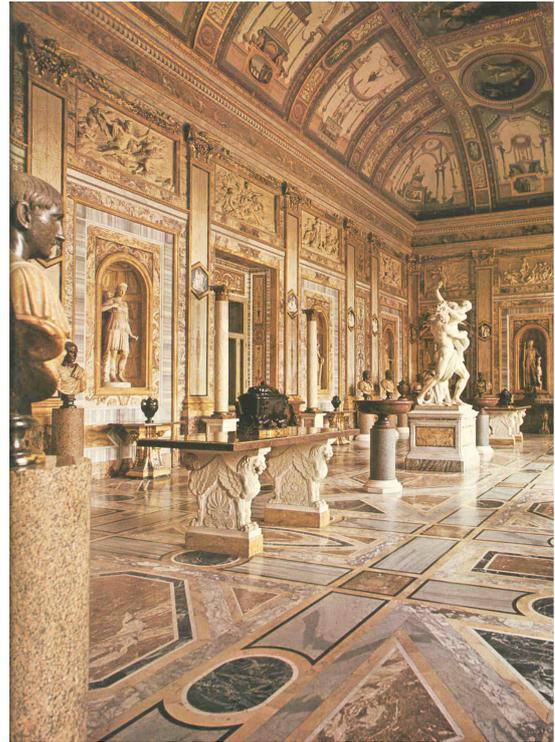


Illusione prospettica, Sant'Ignazio – Roma
Andrea Pozzo

Nella letteratura il poeta è relegato a cortigiano, come tale non gli è permessa l'espressione del libero pensiero nella forma del dissenso: il *virtuosismo* diviene l'unico mezzo tramite cui l'artista può esprimersi, restando 'politicamente corretto'. Nella pittura gli straordinari 'sottinsu', resi possibili dalla prospettiva scientifica, hanno lo scopo di suscitare stupore e meraviglia nell'osservatore. Architetti quali Bernini, Borromini, Da Cortona, sperimentano le suggestioni della linea curva, delle forme ellittiche ed irregolari, vero e proprio 'marchio di fabbrica' dell'arte del tempo.

La capitale del barocco è senza dubbio Roma, città di nobili e prelati, il cui tempo era scandito dai giubilei, dal passato glorioso che il governo temporale e spirituale del papato aveva trasformato in una

zona sostanzialmente improduttiva, circondata da campagne arretrate: il governo nepotista dei papi, assimilabile ad una monarchia priva di successione, non permetteva una continuità 'politica', ma assicurava un ceto ricco e desideroso di affermare il prestigio delle varie casate tramite l'arte.



Galleria Colonna - Roma

Paolo V, Urbano VIII, Innocenzo X, prima che Papi erano membri di potenti famiglie romane: Borghese, Barberini, Pamphili. Famiglie che lasceranno una impronta indelebile nel profilo della città eterna: villa borghese, con la sua galleria zeppa di opere d'arte; la facciata di San Pietro, il baldacchino, palazzo Barberini, sant'Ivo alla sapienza, palazzo Pamphilj con la sua villa: sono solo alcuni dei capolavori che i pontefici hanno lasciato alla città.

LA CAPPELLA MUSICALE LIBERIANA

IL BAROCCO A ROMA

di Mariano Di Tanno

Il termine "Barocco" indica un indirizzo stilistico affermatosi in Italia e in Europa nel sec. XVII. Non del tutto chiara è l'origine del termine. In francese l'aggettivo *baroque* (derivato dallo spagnolo *barrieco* e dal portoghese *barròcci*) appare registrato nel dizionario della Académie (1694) a indicare un tipo di perla di forma irregolare, non perfettamente sferica (detta in italiano scaramazza). Quasi un secolo più tardi, nel Dictionnaire de Trevoux (1771) troviamo i significati aggiunti di "irregolare", "bizzarro", "diseguale".

Attualmente il termine barocco, oltre ad individuare lo stile di un periodo storico preciso, sembra contenere in sé una categoria universale, quella di una grande avventura spirituale dall'eccezionale forza rivoluzionaria. Restringendo il discorso ai fenomeni artistici non si può fare a meno di mettere in evidenza la difficoltà di raccogliere sotto la medesima etichetta di barocco tutta l'arte del Seicento, o di un periodo ancora più esteso, trovando in concreto un comune denominatore, sul piano dello "stile" e su quello della "cultura".

Per ciò che riguarda più specificatamente la città di Roma, più che di singole opere di pittura o di scultura, i caratteri più significativi del barocco romano si colgono nella definizione di nuove strutture spaziali, nelle opere architettoniche e principalmente nelle sistemazioni urbanistiche che crearono una immagine unitaria della città. Per oltre un

cinquantennio "la città eterna" è stata il teatro del più deciso tentativo di rovesciare dall'interno i fondamenti stessi su cui il suo mito classico si reggeva. Gian Lorenzo Bernini, Francesco Borromini e Pietro da Cortona sono tra gli artisti i più insigni.

Il culto dell'infinito, della lontananza, della relatività dello spazio unifica le molte conquiste che caratterizzano gli artisti del barocco romano. Nella pittura la fusione illusoria tra lo spazio pittorico e quello architettonico trova in Pietro da Cortona, autore dell'affresco della volta di palazzo Barberini, la risoluzione del problema di introdurre l'osservatore nella concreta esperienza di un divenire senza limiti.

In architettura a diffondersi fu soprattutto il senso dell'infinità che dinamicamente si riflette nel gioco alterno di sporgenze e rientranze e di artifici prospettici.

Il travertino romano con le visibili stratificazioni e il gioco delle sue porosità rappresenta forse la maggiore e più rappresentativa tra le risorse a disposizione degli artisti. Ma anche l'acqua entra nel contesto architettonico allorché Bernini ne coinvolge il moto nell'intreccio della forma scultorea.

Il Borromini con la connessione tra esterno e interno in Santa Agnese e in San Carlino, immette nello spazio urbano una curva che rivela la vera natura di mobilità e trasformazione dello spazio.

Al contrario nell'Oratorio dei Filippini, si risolve nell'ingannare la

vista del "passaggiere" nel progettare una facciata in piazza che:

"è congiunta per il dentro col resto della fabbrica con uno dei lati per il lungo".

Ma è in Sant'Ivo che la ricerca di un'illusione d'infinito trova la sua più esplicita espressione nella spirale del coronamento.

Fu Papa Alessandro VII Chigi a commissionare a Bernini la splendida architettura del colonnato della Basilica di San Pietro, realizzato con quattro file di 284 colonne. Una soluzione che tenne conto sia dei problemi liturgici che di quelli simbolici del Papato. Ancora oggi l'immagine del colonnato si identifica perfettamente con il messaggio ecumenico. Come ebbe a dire lo stesso Bernini, *"essendo la chiesa di San Pietro quasi matrice di tutte le altre doveva avere un portico che per l'appunto dimostrasse di ricevere a braccia aperte maternamente i Cattolici per confermarli nella credenza, gli Heretici per riunirli nella Chiesa e gli Infedeli per illuminarli nella vera fede".*

Le piazze e le strade romane sono state le prime a risentire dell'influsso dello stile Barocco, è qui che gli artisti hanno iniziato ad apportare i primi cambiamenti. La piazza barocca diventa uno strumento d'ideologia politica o di esaltazione religiosa, come nel caso delle Place-Royale francesi o Piazza San Pietro a Roma.

Nel 1643 Gian Lorenzo Bernini realizzò la Fontana del Tritone in Piazza Barberini. Del Bernini è anche il progetto di Palazzo Montecitorio, iniziato nel 1650 e completato da Carlo Fontana. L'architetto Carlo

Rainaldi, si dedicò alla ristrutturazione delle chiese a Piazza del Popolo.

La prima, dedicata a Santa Maria in Montesanto, fu iniziata nel 1662, per essere poi completata da Carlo Fontana (1638-1714) e l'altra, dedicata a Santa Maria dei Miracoli, fu portata a termine dal Bernini, con la collaborazione di Fontana.



Fontana di Piazza Navona - Roma

Costruita sulle rovine dell'antico stadio dell'imperatore Domiziano Piazza Navona ha nel centro la bellissima Fontana dei Quattro Fiumi.

Il prestigio della "città eterna", l'unica città italiana che mantenne un ruolo di capitale a livello europeo nella generale crisi che incombeva sull'Italia, e la stessa politica culturale del papato, contribuirono alla rapida e vastissima diffusione del barocco in Italia e in tutta Europa.

Il primato culturale italiano nell'Europa del seicento investì i più diversi campi della cultura, dal teatro alla musica, dalla poesia alla scienza, oltre che, in particolare, quello delle arti visive.

LA CAPPELLA MUSICALE LIBERIANA

LA BASILICA DI SANTA MARIA MAGGIORE

di Silvia Strinati

La Basilica di Santa Maria Maggiore, situata sulla sommità del colle Esquilino, è una delle quattro Basiliche patriarcali di Roma ed è la sola che abbia conservato le strutture paleocristiane.

Fu fatta erigere da papa Sisto III (432-440),

che la dedicò al culto della Madonna, la cui divina maternità era appena stata riconosciuta dal concilio di Efeso (431).

La costruzione avvenne su

una chiesa precedente, che una diffusa tradizione vuole sia stata la Madonna stessa ad ispirare apparendo in sogno a papa Liberio e al patrizio Giovanni e suggerendo che il luogo adatto sarebbe stato indicato miracolosamente. Così quando la mattina del 5 agosto un'insolita nevicata imbiancò l'Esquilino papa Liberio avrebbe tracciato nella neve il perimetro della nuova basilica, costruita poi grazie al finanziamento di Giovanni. Di questo antico edificio rimane il ricordo solo in un passo del *Liber Pontificalis* che afferma che Liberio «fecit basilicam nomini suo iuxta Macellum Liviae».

il 5 agosto di ogni anno, in ricordo della Madonna della Neve, avviene la rievocazione del cosiddetto

"miracolo della nevicata": durante una suggestiva celebrazione viene fatta scendere dalla cupola della cappella Paolina una cascata di petali bianchi.

Storicamente parlando, la chiesa precedente era dedicata alla fede

nel Credo proclamato dal primo concilio di Nicea.

La basilica costruita da papa Sisto III a partire dall'anno 432 si presentava a tre navate, divise da 21

colonne di spoglio per lato, sormontate da capitelli ionici, sopra le quali correva un architrave continuo.

La navata centrale era illuminata da 21 finestre per lato (la metà delle quali furono successivamente tamponate) ed era sormontata da una copertura lignea con capriate a vista.

La basilica è lunga circa 86 metri larga 32 e la sua altezza è di m. 16. La facciata è formata da un portico inferiore a cinque aperture architravate ed un ordine superiore che si apre in una grande loggia a tre arcate.

La balaustra che sormonta la facciata arricchita da statue, prosegue sino sui due edifici che ne fanno da ali.



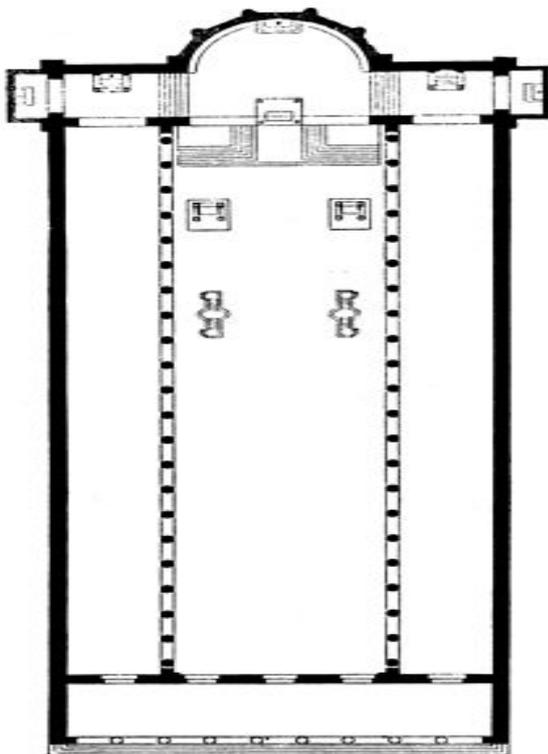
La loggia del '700 nasconde i mosaici medievali (opera di Filippo Rusuti), che illustrano la leggenda della basilica.

La parte superiore, di committenza dei Colonna risale con probabilità a prima del 1297, poiché risale a quell'anno la messa al Bando della Famiglia da parte di Bonifacio VIII.

Tra il 1306 e il 1308 i Colonna vennero riabilitati da Clemente VII, datazione della parte inferiore.

L'accesso è assicurato da cinque porte; il portone alla sinistra di quello bronzeo centrale, è la Porta Santa, che viene aperta durante il Giubileo.

La navata centrale è scandita da 42 colonne con capitelli ionici; il numero dovrebbe indicare le generazioni che biblicamente vanno da Abramo a Gesù: la trabeazione ellenizzante decorata che sovrasta i capitelli, è la stessa risalente al V secolo di Sisto III. I pannelli a mosaico inquadrati da cornici di stucco, raffigurano storie dell'antico testamento.



6. ROM: STA. MARIA MAGGIORE.

Risalivano alla metà del XII secolo, al tempo di papa Eugenio III, il pavimento cosmatesco, rifatto nei restauri del Fuga, e un portico addossato alla facciata (rimaneggiato sotto Papa Gregorio XIII e poi distrutto nel Settecento per far posto alla nuova fronte barocca del Fuga).



La basilica fu oggetto di importanti interventi in vista del primo giubileo dell'anno 1300; in particolare durante il pontificato di Niccolò IV venne aggiunto il transetto e fu creata una nuova abside che venne decorata con ricchi mosaici realizzati da Jacopo Torriti (Incoronazione di Maria e Storie di Maria).

Alla stessa epoca risalgono i mosaici della facciata, opera di Filippo Rusuti, la cui commissione è da riferire al cardinale Pietro Colonna, e la realizzazione della cappella del Presepe di Arnolfo di Cambio (distrutta per far posto alla Cappella Sistina).

Nel Quattrocento il cardinale Guglielmo d'Estouteville (1443-83) fece coprire con volte le navate laterali, mentre la navata centrale fu decorata da un ricco soffitto a cassettoni realizzato su progetto attribuito all'architetto Giuliano da Sangallo, su commissione del cardinale Rodrigo Borgia, salito al soglio pontificio col nome di Alessandro VI.

Il soffitto cassettonato, riccamente intagliato, presenta al centro lo stemma araldico del pontefice, riconoscibile per la presenza del toro. Ogni elemento scolpito ha dorature a foglia d'oro che, secondo la tradizione, furono realizzate con il primo oro giunto dalle Americhe e donato dal sovrano spagnolo alla Chiesa.



Sisto V, grande protagonista della trasformazione urbanistica di Roma alla fine del XVI secolo, scelse la basilica come sede di fastosa sepoltura per sé medesimo, per la propria famiglia e per il suo grande protettore Papa Pio V Ghislieri. A questo scopo incaricò il suo architetto Domenico Fontana, nel 1585, di erigere una nuova cappella monumentale, dedicata al Santissimo Sacramento, memorabile – oltre che per gli arredi e i materiali impiegati – perché integrava in sé l'antico oratorio del Presepe, con le sculture di Arnolfo e le connesse reliquie della mangiatoia. L'intero piccolo ambiente venne così spostato dalla sua posizione originaria (come annesso della navata destra) al centro della nuova cappella sotto l'altare, in una nuova

cripta dotata di deambulatorio, come una vera e propria confessione. Per l'ornamentazione della cappella furono fra l'altro utilizzati marmi policromi e colonne provenienti dal Settizonio, mentre la decorazione cosmatesca dell'antica cappella venne trasferita a rivestire l'altare della nuova confessione sotto l'altare papale, il quale è sormontato da un prezioso ciborio, in cui sono scolpiti angeli in bronzo dorato che sostengono il modello della cappella medesima. Sisto V fece anche eseguire un ciclo di affreschi sulle murature che tamponarono alcune delle finestre paleocristiane.



Alla fine del secolo risale la Cappella Sforza eseguita su disegno di Michelangelo Buonarroti.

Nel giugno 1605 papa Paolo V Borghese decise di edificare in basilica la cappella di famiglia, a croce greca e delle dimensioni di una piccola chiesa. La parte architettonica venne affidata a Flaminio Ponzio, vincolato nella pianta dalla speculare cappella di Papa Sisto V. Completata la struttura nel 1611, la parte decorativa, con marmi colorati, ori e pietre preziose, venne terminata alla fine del 1616. Alle Pareti laterali sono poste le due tombe dei papi Clemente VIII e Paolo V, racchiuse

in un'architettura ad arco trionfale con al centro la loro statua e bassorilievi pittorici.

La parte scultorea venne realizzata tra il 1608 e il 1615 da un eterogeneo gruppo di artisti: Silla Longhi, che ebbe la parte maggiore del lavoro realizzando le due statue papali, Ambrogio Buonvicino, Giovanni Antonio Paracca detto il Valsoldo, Cristoforo Stati, Nicolas Cordier, Ippolito Buzio, Camillo Mariani, Pietro Bernini, Stefano Maderno e Francesco Mochi.

La direzione del lavoro pittorico venne affidata al Cavalier d'Arpino che realizzò i pennacchi della cupola e la lunetta sopra l'altare. Ludovico Cigoli realizzò la cupola mentre Guido Reni fu l'autore principale delle singole figure di santi alle quali posero mano anche il Passignano, Giovanni Baglione e Baldassarre Croce; successivamente il Lanfranco, secondo il Bellori, intervenne trasformando un angelo nella Vergine.

Sull'altare della cappella è l'icona della Salus populi romani, immagine dipinta della Vergine del tipo romano orientalizzante (secoli XII-XIII).



L'esterno dell'abside, rivolto verso piazza dell'Esquilino, è opera di

Carlo Rainaldi, che presentò a papa Clemente IX un progetto meno dispendioso di quello del contemporaneo Gian Lorenzo Bernini. Questo avrebbe fra l'altro comportato la distruzione dei mosaici dell'abside, che nel nuovo assetto sarebbe arrivata quasi all'altezza dell'obelisco retrostante.

Gli ultimi interventi di grande rilievo sull'esterno della basilica furono realizzati durante il pontificato di Benedetto XIV, che commissionò a Ferdinando Fuga il rifacimento della facciata principale, caratterizzata da un portico e da una loggia per le benedizioni, che fu eseguito tra il 1741 e il 1743. Al Fuga si deve anche il baldacchino della confessione, eretto su colonne di porfido.



La Confessione sotto l'altare maggiore fu voluta da Papa Pio IX e realizzata dal suo architetto preferito, Virginio Vespignani.

Qui, in un reliquiario di cristallo realizzato da Luigi Valadier sono state riposte le reliquie della culla della natività.

Risale poi al 2001 la benedizione da parte di Papa Giovanni Paolo II della Porta Santa, opera dello scultore contemporaneo Luigi Enzo Mattei.

In Santa Maria Maggiore è sepolto Gian Lorenzo Bernini, nella tomba di famiglia.

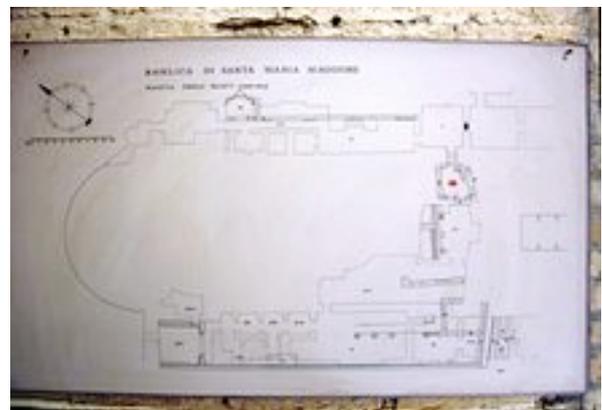


Il campanile romanico di S. Maria Maggiore è alto 75 metri, il più alto di Roma.

Costruito tra il 1375-1376, è stato, nei secoli, rialzato e completato sotto il cardinale Guglielmo d'Estouteville, arciprete della basilica fra il 1445 e il 1483, a cui si deve anche, per fini statici, la grossa volta a crociera di divisione tra la parte inferiore e il primo piano. Nei primi anni dell'Ottocento fu munito di un orologio. Vi troviamo ordini di doppie monofore e, nei piani successivi bifore. Il campanile contiene 5 antiche campane che emettono le seguenti note musicali: Do \sharp 3 calante - Do \sharp 3 - Re3 - Fa \sharp 3 - Sol3.



Tra il 1966 e il 1971, per risolvere problemi di umidità, venne effettuata una campagna di scavi sotto il pavimento della basilica, condotta esclusivamente lungo le navate laterali. Rimosso l'interro che li colmava, vennero rinvenuti numerosi ambienti di II e III secolo, attualmente musealizzati ed accessibili dal museo della basilica. Il complesso, sulla cui destinazione originaria sono state fatte varie ipotesi, ma nulla che avesse attinenza con la basilica liberiana, si presume privato e quindi non da identificare con il Macellum Liviae, nelle cui prossimità le fonti attestano la primitiva basilica liberiana. Esso si compone di molti ambienti articolati attorno ad un vasto cortile, a vari livelli e di non facile interpretazione, anche perché ascrivibili a diversi periodi e variamente obliterati da successive murature realizzate in tempi diversi.



Lungo il percorso si incontrano: tracce di un piccolo stabilimento termale, con mosaici e intercapedini per il riscaldamento; l'esposizione delle tegole antiche; tracce ben conservate di affreschi geometrici decorativi; tracce di affreschi relativi ad un calendario agricolo (che costituiscono forse il reperto più noto del sito); un piccolo ambiente semicircolare con nicchie, resti di affreschi e di un pavimento in opus

sectile su suspensura,
presumibilmente pertinente
all'impianto termale.

Nel museo della basilica di Santa Maria Maggiore è attualmente conservata l'opera scultorea che per tanto tempo è stata considerata il presepio più antico fatto con statue. Si tratta di un'Adorazione dei Magi in pietra, comprensiva delle parziali figure del bue e dell'asino.

Tuttavia un'attenta osservazione dei gruppi scultorei denota che in realtà non si tratta di vere statue a tutto tondo, bensì di altorilievi scolpiti da blocchi di pietra, il cui dorso è visibilmente rimasto piatto, eccettuata la figura del Mago inginocchiato, che risulta essere stata completata successivamente a tutto tondo (cioè scolpendo anche il dorso) da un autore successivo ad Arnolfo di Cambio, così come è accaduto alla figura della Vergine col Bambino, che non è l'originale

scolpita da Arnolfo. Le più recenti indagini, infatti, hanno evidenziato che essa sarebbe stata modificata in epoca rinascimentale, scolpendo e modificando la figura originale della Vergine di Arnolfo.

Fu il papa Niccolò IV che nel 1288 commissionò ad Arnolfo di Cambio una raffigurazione della "Natività", che egli terminò di scolpire in pietra nel 1291. La tradizione di questa rappresentazione sacra ha origini sin dal 432 quando papa Sisto III (432-440) creò nella primitiva basilica una "grotta della Natività" simile a Betlemme. La basilica prese la denominazione di Santa Maria ad praesepe (dal latino: praesepe = mangiatoia). I numerosi pellegrini che tornavano a Roma dalla Terra santa, portarono in dono preziosi frammenti del legno della Sacra Culla (cunabulum) oggi custoditi nella teca dorata della Confessione.



LA CAPPELLA MUSICALE LIBERIANA

LE OPERE D'ARTE DELLA BASILICA DI S. MARIA MAGGIORE

di Mariano di Tanno

La papale basilica patriarcale maggiore arcipretale liberiana di Santa Maria Maggiore, conosciuta semplicemente con il nome di Basilica di Santa Maria Maggiore, collocata sulla sommità del colle Esquilino, è una delle quattro basiliche papali di Roma.

Una nota tradizione vuole che, intorno alla metà del IV secolo, sia stata la Vergine ad indicare il luogo per la costruzione di una chiesa a Lei dedicata,

apparendo in sogno al patrizio Giovanni ed al papa Liberio. La mattina del 5 agosto, il colle Esquilino apparve ammantato di neve. Il papa tracciò il perimetro della nuova chiesa e Giovanni provvide al suo finanziamento. Di questa chiesa non ci resta nulla se non un passo del *Liber Pontificalis* dove si afferma che papa Liberio "*Fecit basilicam nomini suo iuxta Macellum Liviae*". Sola, tra le maggiori basiliche di Roma a conservare le strutture originali del suo tempo, sia pure arricchite di aggiunte successive, è la più antica dedicata solennemente al culto della Vergine. Costruita da papa Sisto III a partire dall'anno 432, celebra le conclusioni del Concilio di Efeso del 431 che proclamò Maria *Theotòkos*, Madre di Dio, contro l'eresia di Nestorio che non riconosceva la natura divina di Gesù.



L'unicità di Santa Maria Maggiore è dovuta agli splendidi mosaici del V secolo, voluti da papa Sisto III che si snodano lungo la navata centrale e sull'arco trionfale. I mosaici della navata centrale riassumono quattro cicli di storia sacra i cui protagonisti sono Abramo, Giacobbe, Mosè e

Giosuè e nel loro insieme, vogliono testimoniare la promessa di Dio al popolo ebraico di una terra e il suo aiuto per raggiungerla.

Più ieratiche e ritmicamente dilatate sono le scene dei

mosaici dell'arco trionfale che rappresentano alcuni momenti della vita di Maria e dell'infanzia di Cristo, volute da papa Sisto quali prove del dogma efesino della maternità divina di Maria, ed enunciate al popolo che appare rappresentato ai piedi dell'arco nelle due città sante di Gerusalemme e Betlemme.

Alla basilica del V secolo, divisa in tre navate, senza transetto, con abside centrale, e soffitto a capriate, nel XIII secolo papa Niccolò IV aggiunse il transetto arretrando l'abside che fu decorata dal bellissimo mosaico firmato dal frate francescano Jacopo Torriti. Il mosaico si divide in due parti distinte: l'Incoronazione della Vergine, nella conca, e nella fascia sottostante i momenti più importanti

della sua vita. Racchiusi in un grande cerchio, Cristo e Maria sono seduti su di un grande trono raffigurato come un divano orientale. Il Figlio sta ponendo sul capo della Madre la corona gemmata, ai loro piedi il sole e la luna e intorno cori di angeli adoranti a cui si aggiungono S. Pietro, S. Paolo, S. Francesco d'Assisi, lo stesso papa Niccolò IV e altre figure di Santi.

Alla stessa epoca risale la realizzazione della cappella del Presepe di Arnolfo di Cambio (distrutta per far posto alla Cappella Sistina). Le figure superstiti del presepe sono oggi esposte nel museo della basilica.



La facciata, opera di Ferdinando Fuga (1741), esposta a mezzogiorno, presenta un portico a cinque aperture. La loggia superiore, a tre aperture, nasconde i mosaici del XIII sec. dell'antica facciata, opera di Filippo Rusuti, con la rappresentazione del miracolo della fondazione della Basilica. Il gioco di vuoti che alleggerisce la pesantezza delle colonne (ai cinque vani del portico, corrispondono i tre della loggia superiore) è sicuramente di gusto barocco.

Oggi la Basilica presenta un interno a tre navate, divise da due file di preziose colonne con capitelli ionici sulle quali corre un'artistica trabeazione, interrotta verso l'abside

da due arcate realizzate per la costruzione della Cappella Sistina e di quella Paolina. Dove erano le finestre, in parte murate, tra i colonnati ed il soffitto, è possibile ammirare una serie di affreschi tardo manieristici (1593) che rappresentano storie della vita di Maria. Al di sopra delle finestre e degli affreschi, un fregio ligneo decorato da squisiti intagli rappresentanti una serie di tori cavalcati da amorini (simbolo dei Borgia) si unisce alla cornice del soffitto, disegnato da Giuliano da Sangallo. La tradizione vuole che la doratura del soffitto sia stata realizzata con il primo oro proveniente dalle Americhe che Isabella e Ferdinando di Spagna offrirono ad Alessandro VI (XV sec.). La confessione sotto l'altare maggiore fu voluta da Papa Pio IX e realizzata da Virginio Vespignani per custodire il reliquiario d'argento di Luigi Valadier dove erano state poste parti della culla di Betlemme. Il baldacchino dell'altare maggiore opera del Fuga, ha quattro colonne di porfido decorate in bronzo da Valadier (1823).

Nel 1931 con la demolizione della volta cinquecentesca, è stato parzialmente rimesso in luce il transetto di Nicolò IV con coevi affreschi di profeti attribuiti a Pietro Cavallini, Cimabue e Giotto.

Nel corso del '500 e agli inizi del '600 furono create le cappelle.

Nella navata destra si apre la cappella Sistina. Sisto V, grande protagonista della trasformazione urbanistica di Roma alla fine del XVI secolo, scelse la basilica come sede fastosa della sepoltura per sé e la propria famiglia. A questo scopo incaricò l'architetto Domenico Fontana di erigere una cappella

monumentale, dedicata al Santissimo Sacramento a croce greca e rivestita di marmi. Nel 1590 vi fu trasferita, senza demolirla, l'antica grotta della Natività con i superstiti elementi scultorei di Arnolfo di Cambio.



Di lato all'altare maggiore, la tomba del Bernini, una semplice lastra tombale che accoglie anche il corpo dell'artista con la scritta: "Nobile famiglia Bernini qui aspetta la Resurrezione".

Nella navata sinistra Flaminio Ponzio realizzò nel 1605-1611, in asse con la Sistina, la cappella Paolina, disegnando pure i sepolcri di Paolo V e di Clemente VIII. Gli affreschi della cupola sono del Cavalier d'Arpino e di Guido Reni. Sul ricchissimo altare, una Madonna su tavola (sec. XII-XIII).



Segue, lungo la navata, la cappella Sforza (1564-73) eretta da Giacomo della Porta su disegno di Michelangelo.

Il campanile, in stile romanico rinascimentale, si staglia per 75 metri ed è il più alto di Roma. È stato costruito da Gregorio XI al suo ritorno a Roma da Avignone e ospita alla sommità cinque campane. Una di esse, "la sperduta", ripete ogni sera alle ventuno, con suono inconfondibile, un richiamo per tutti i fedeli. Entrando nel portico, a destra, è situata la statua di Filippo IV di Spagna, benefattore della Basilica. Il bozzetto dell'opera, realizzata da Girolamo Lucenti nel XIII secolo, è di Gian Lorenzo Bernini.



L'immagine sentimentale e spirituale della ricostruzione di un "Presepio" in ricordo di un venerato avvenimento, ha origini sin dal 432 quando Papa Sisto III (432/40) creò nella primitiva Basilica una "grotta della Natività" simile a Betlemme. I numerosi pellegrini che tornavano a Roma dalla Terra Santa, portarono in dono preziosi frammenti del legno della Sacra Culla (cunabulum) oggi custoditi nella dorata teca della Confessione. La Sacra Grotta di Sisto III fu molto a cuore nei secoli successivi a diversi pontefici, finché Papa Nicolò IV nel 1288 commissionò ad Arnolfo di Cambio una raffigurazione scultorea della "Natività".

LA CAPPELLA MUSICALE LIBERIANA

SANTA MARIA MAGGIORE: MITI E LEGGENDE

di Antonello Dominici

La Patriarcale Basilica di S. Maria Maggiore è un autentico gioiello ricco di bellezze dal valore inestimabile. Da circa sedici secoli domina la città di Roma: tempio mariano per eccellenza, rappresenta un punto di riferimento per chi da ogni parte del globo giunge nella Città Eterna per godere di ciò che la Basilica offre attraverso la sua monumentale grandezza.

IL PRESEPE

Nel museo della basilica di Santa Maria Maggiore è attualmente conservata l'opera scultorea che per tanto tempo è stata considerata il presepio più antico fatto con statue. Si tratta di un'Adorazione dei Magi in pietra, di Arnolfo di Cambio comprensiva delle parziali figure del bue e dell'asino.



Tuttavia un'attenta osservazione dei gruppi scultorei denota che in realtà non si tratta di vere statue a tutto tondo, bensì di altorilievi scolpiti da blocchi di pietra, il cui dorso è visibilmente rimasto piatto, eccettuata la figura del Mago inginocchiato, che risulta essere stata completata successivamente a tutto tondo (cioè scolpendo anche il

dorso) da un autore successivo ad Arnolfo di Cambio, così come è accaduto alla figura della Vergine col Bambino, che non è l'originale scolpita da Arnolfo. Le più recenti indagini, infatti, hanno evidenziato che essa sarebbe stata modificata in epoca rinascimentale, scolpendo e modificando la figura originale della Vergine di Arnolfo.

Fu il papa Niccolò IV che nel 1288 commissionò ad Arnolfo di Cambio una raffigurazione della "Natività", che egli terminò di scolpire in pietra nel 1291. La tradizione di questa rappresentazione sacra ha origini sin dal 432 quando papa Sisto III (432-440) creò nella primitiva basilica una "grotta della Natività" simile a Betlemme. La basilica prese la denominazione di Santa Maria ad praesepe. I numerosi pellegrini che tornavano a Roma dalla Terra santa, portarono in dono preziosi frammenti del legno della Sacra Culla oggi custoditi nella teca dorata della Confessione.

LA ROSA D'ORO

La rosa d'oro viene benedetta dai papi la quarta domenica di Quaresima, detta domenica Laetare o domenica della rosa.

Non è nota l'origine di questa cerimonia collocata intorno all'inizio astronomico della primavera. Certamente la stagione delle prime fioriture dava spunto in molti luoghi a feste particolari. Ad esempio, nel sec. X a Roma vi era un'usanza popolare che celebrava la vittoria della primavera sull'inverno con chiassose feste nelle quali

s'adornavano di fiori persone, case e vie; mentre i Bizantini nella terza domenica di Quaresima celebravano una festa in onore del Santo Legno della Croce, al quale rendevano omaggio con fiori.



Certamente il rito della benedizione della rosa era già in uso prima del pontificato di Leone IX (1049-1054), il quale chiese ai monasteri da lui fondati in Alsazia una rosa d'oro già fusa o il quantitativo d'oro sufficiente a confezionarla. La richiesta doveva essere soddisfatta in tempo per le celebrazioni della domenica Laetare. Nei primi tempi, il papa benediceva la rosa d'oro nel corso della liturgia che si teneva nella basilica romana di "Santa Croce in Gerusalemme" e, al suo rientro nel patriarcato lateranense, la donava al prefetto dell'Urbe, che aveva partecipato al rito a nome della città. La rosa d'oro indicava gioia e allegrezza per la Pasqua imminente e simboleggiava il Cristo. Al Signore si chiedeva che la Chiesa, per mezzo delle buone opere, potesse associarsi alla fragranza di quel fiore e spandere il buon profumo di Cristo nel mondo. Successivamente i papi cominciarono a consegnare la rosa

d'oro a sovrani e anche a santuari. A chi la riceveva in dono veniva riconosciuto di portare il buon odore di Cristo con la vita e le opere al servizio della Chiesa. Anche il dono a una chiesa riconduce allo stesso significato: portare Cristo al mondo. I papi usano consegnare la rosa d'oro a sovrani o a santuari come segno di speciale distinzione. Il più antico donativo della rosa d'oro come segno di distinzione risulta essere quello che papa Urbano II fece al signore di Tours Fulcone, conte d'Angiò e d'Angers, nel 1096, in occasione della sua visita alla città.

La ricevettero tra gli altri Enrico VIII re d'Inghilterra, il conte Amedeo VI di Savoia nel 1364, per aver combattuto i turchi e riconquistato Gallipoli, Federico il Savio elettore di Sassonia, Ludovico III Gonzaga marchese di Mantova per aver ospitato nel 1459 il concilio di Mantova.

In origine era destinata a re o regine, ma dopo il 1759 esclusivamente alle regine. Le ultime a riceverlo furono: Isabella del Brasile reggente dell'Impero brasiliano (1888) per l'abolizione della schiavitù in Brasile, Vittoria Eugenia di Battenberg regina di Spagna (1923), Elisabetta di Wittelsbach (1925) ed Elena di Savoia (1937). Nel 1956 fu concessa alla granduchessa Carlotta del Lussemburgo.

Inoltre, la rosa d'oro può essere recata anche a un santuario. La basilica di San Marco a Venezia la ottenne da Papa Gregorio XVI nel 1833. Ultimamente hanno ricevuto questo riconoscimento da papa Benedetto XVI il santuario di Nostra Signora di Aparecida in Brasile, in occasione del suo pellegrinaggio nel

2007, quelli di Nostra Signora della Misericordia di Savona e di Nostra Signora della Guardia di Genova durante la visita pastorale in Liguria del 17 e 18 maggio 2008, alla cappella della Grazia di Altötting (Baviera), alla Patrona di Sardegna, la Madonna di Bonaria di Cagliari, venerata nell'omonimo santuario, durante la visita del papa del 7 settembre 2008, alla grandiosa e miracolosa icona del Santuario Pontificio di Pompei. Una rosa d'oro è stata deposta dal pontefice Benedetto XVI davanti alla Madonna di Roio in occasione della sua visita nelle zone colpite dal sisma in Abruzzo il 28 aprile 2009.

Papa Francesco ha voluto conferire la rosa d'oro alla Madonna di Guadalupe nel corso di una celebrazione in San Pietro il 22 novembre 2014 e al Santuario della Consolata nel corso della sua visita pastorale a Torino il 21 giugno 2015.

Fino alla riforma della Corte pontificia del 1968 esisteva l'incarico di latore della rosa d'oro, affidato ad un cameriere laico, generalmente un principe romano, che svolgeva il ruolo di consegnare materialmente la rosa d'oro alle personalità o ai santuari a cui era indirizzata dal papa.

LA LEGGENDA DELLA NEVE DI AGOSTO

Nel IV secolo, sotto il pontificato di papa Liberio, un nobile e ricco patrizio romano di nome Giovanni insieme alla sua nobile moglie, non avendo figli decisero di offrire i propri beni alla Santa Vergine per la costruzione di una chiesa a lei dedicata. La Madonna apprezzò il loro desiderio e apparve in sogno ai coniugi la notte fra il 4 e il 5 agosto,

indicando con un miracolo il luogo dove sarebbe sorta la chiesa. La mattina seguente i coniugi romani si recarono dal papa per raccontare il sogno fatto da entrambi, anche il papa aveva fatto lo stesso sogno e si recarono sul posto indicato, il Colle Esquilino, che fu trovato coperto di neve in piena estate. Il pontefice tracciò il perimetro della nuova chiesa seguendo la superficie del terreno innevato e fece costruire l'edificio sacro a spese dei nobili coniugi.



Il miracolo della neve (Masolino, 1428)

Questa tradizione non è confermata da alcun documento; la chiesa fu detta Liberiana, mentre dal popolo fu chiamata anche ad Nives (della Neve).



La Madonna della Neve

Il titolo di Madonna della Neve risale ai primi secoli della Chiesa ed è legata alla nascita della Basilica di S. Maria Maggiore in Roma.

L'antica chiesa fu iniziata al tempo di Sisto III che in ricordo del Concilio di Efeso dove si era solennemente decretata la Maternità Divina di Maria, volle innalzare a Roma una basilica più grande in onore della Vergine, utilizzando anche i materiali di recupero della chiesa antecedente. In quel periodo a Roma nessuna chiesa o basilica raggiungeva lo splendore e la grandezza del nuovo luogo di culto, qualche decennio dopo, le fu dato il titolo di Basilica di S. Maria Maggiore, per indicare la sua prevalenza su tutte le chiese dedicate alla Madonna. Nei secoli seguenti la basilica ebbe vari interventi di restauro strutturale e artistico, fino a giungere nel 1750 le forme architettoniche che oggi ammiriamo. Dal 1568 la denominazione ufficiale della festa liturgica della Madonna della Neve è stata modificata nel termine; dedica di Santa Maria Maggiore con celebrazione rimasta al 5 agosto e miracolo della neve in agosto non più citato poiché leggendario e non documentato. Il culto sulla Madonna della Neve andò comunque sempre più confermandosi, tanto è vero che tra il XV e il XVIII secolo ci fu la massima diffusione delle chiese dedicate alla Madonna della Neve, con l'istaurandosi di tante celebrazioni locali che ancora oggi coinvolgono interi paesi e quartieri di Città. A Roma il 5 agosto nella matriarcale Basilica di Santa Maria Maggiore, il miracolo viene ricordato con una pioggia di petali di rosa bianca, cadenti dall'interno della

cupola durante la solenne celebrazione liturgica.



Il culto come si è detto ebbe grande diffusione, oggi in Italia si contano 152 edifici sacri fra chiese, santuari, basiliche minori ecc. intitolate alla Madonna della Neve. Ogni regione ne possiede una notevole quantità, in particolare concentrate su zone dove la neve non manca, le regioni che primeggiano sono: il Piemonte con 31, la Lombardia con 19, la Campania con 17, in Trentino (Canazei). Nel Napoletano il culto e celebrazione è molto solenne, coinvolgendo le comunità di fedeli con manifestazioni esterne e folcloristiche.

L'AMBASCIATORE DEL CONGO

Nel Battistero della Basilica, vi è un busto bizzarro: è stato fatto con una pietra nera in cui sono stati impiantati occhi bianchissimi; raffigura Antonio Emanuele Funta, detto "Il Nigrita" che fu ambasciatore presso il papa del Congo.

Non si può affermare che fosse fortunato, poiché, partito dal Congo nel 1604 con un messaggero per chiedere l'invio nella sua terra di missionari, durante il viaggio fu aggredito dai pirati: Egli si salvò quasi per miracolo ed approdato in Spagna rimase per tre anni quasi senza mezzi di sussistenza. Nel

1607 riuscì finalmente ad arrivare a Roma non senza avere incontrato altri guai: Il papa aveva preparato per lui grandi accoglienze, ma il tapino morì proprio il giorno prima di tale avvenimento.



IL MONUMENTO A ENRICO IV

Nel cortile interno dove si apre l'attuale negozio di souvenir, c'è un curioso monumento che fu posto da Clemente VIII a ricordo dell'abiura e conversione d' Enrico IV, re francese al qual è stata attribuita la frase "Parigi val bene una messa" che svela quanto fosse sincera la sua conversione. Il monumento è una colonna in forma di cannone sormontata da una croce rifinita con i gigli di Francia. Sulla croce ci sono due rappresentazioni: verso l'esterno del cortile vi è Cristo crocefisso, sulla facciata opposta vi è la Vergine con il Bambino in braccio.

Clemente VIII concesse ad Enrico IV anche il titolo di Canonico Lateranense, che fu portato da tutti i re di Francia sino a Napoleone III. Clemente VIII, così pronto ad elargire il titolo di Canonico al libertino Enrico IV, padre di figli legittimi ed illegittimi avuti da un numero imprecisato d'amanti, fu anche colui che irrigidì l'inquisizione

mandando al rogo trenta eretici fra i quali Giordano Bruno.

LA MESSA INTERROTTA

La basilica fu anche teatro di gesti clamorosi: correva l'anno 1075 ed il giorno di Natale, Papa Gregorio VII, al secolo Ildebrando di Soana, deposto da Enrico IV, che scomunicato chiese il perdono a Canossa, fu arrestato durante la celebrazione della messa nella cappella del Presepio; liberato dal popolo furente, potè tornare nella Basilica e terminare la celebrazione.

LA CAPPELLA SISTINA



La Cappella Sistina conserva le spoglie di Sisto V papa estremamente energico e su cui si narrano infiniti aneddoti, il più famoso forse è la sua elezione al soglio pontificio: Si narra che quando era cardinale fece credere d'essere malato, anzi quasi moribondo, cosicché fu eletto Papa considerando che il suo papato sarebbe durato pochissimo, con la possibilità di pilotare l'elezione successiva. Non appena ebbe l'investitura, egli "guarì"; Gli venne chiesto a che cosa era dovuto quel mutamento e questa fu la risposta: "Camminavo curvo per cercare le chiavi di San Pietro, ma ora le ho trovate!"

LA CAPPELLA MUSICALE LIBERIANA

TRADIZIONE E STORIE DI SANTA MARIA MAGGIORE

di Federica Stacchi

LEGGENDE...

Secondo una leggenda sotto il quinto tondo di porfido del pavimento sono custodite le spoglie mortali del patrizio Giovanni e sua moglie. Secondo altri a contenerne i resti sarebbe l'urna di porfido sorretta da quattro angeli che fa da base all'altare papale, nel cui interno oggi sono conservate le reliquie di S. Matteo, S. Lorenzo, Santo Stefano e S. Girolamo.

Nell'anno 776, il 14 aprile giorno di Pasqua, nella Basilica di Santa Maria Maggiore riceveva il battesimo Carlo Magno.

Nell'872 papa Adriano II, dopo aver approvato l'uso della lingua slava nelle funzioni religiose nell'impero Moldavo, convocò Cirillo per la consacrazione a Sacerdote di Metodio nella Basilica "Santa Maria Fatme", traduzione greca di "presepio".

Era l'estate del 1347 e Cola di Rienzo con "molta modestia" nella Basilica si paragonò a Gesù Cristo e si fece incoronare con sette corone, che rappresentavano i doni dello Spirito Santo.

LA PUNIZIONE DEI SAVOIA

Siccome il papa aveva ritenuto i regnanti colpevoli dell'annessione del regno pontificio all'Italia, era stato negato ai Savoia il privilegio di assistere alla messa al Quirinale; perciò essi si recavano a Santa Maria Maggiore, Siccome il

sagrestano del Capitolo, monsignor Ricci, si rifiutava di mettere sugli inginocchiatoi i cuscini rossi che spettavano al loro rango, prima della funzione un servitore dei reali, portava da casa i cuscini e li posizionava.

LE MOGLI MALTRATTATE

Tra le usanze della Roma antica, ve n'era una piuttosto particolare: Le mogli maltrattate dai mariti, al fine di far cessare vessazioni e violenze da parte dei loro brutali consorti, percorrevano a piedi la via che partendo da Santa Pudenziana arrivava all'Esquilino; poi salivano in ginocchio la scalinata posteriore a S. Maria Maggiore, sino all'accesso della Basilica. Non è dato sapere se l'effetto era raggiunto.

LE TRE MESSE DI NATALE

In epoca medievale, nella Cappella che conservava le reliquie della natività, divenuta poi "Cappella Sistina", il papa celebrava la Messa nella notte di Natale. La seconda messa veniva celebrata a S. Anastasia all'alba e per la terza messa, il Papa tornava a Santa Maria Maggiore; ritornando per questa Messa Egli recava in mano una canna con un lume appeso all'estremità, con il quale appiccava a fiocchi di stoppa sospesi tra le colonne e ricordava ai fedeli che la seconda venuta di Cristo non sarebbe stata come la prima in un presepe, ma fra sconvolgimenti ed incendi.

LA CAPPELLA MUSICALE LIBERIANA

LA CAPPELLA MUSICALE LIBERIANA NEL TEMPO

di Maria Teresa Carloni

La Cappella Musicale Liberiana è il coro incaricato ad accompagnare musicalmente le cerimonie celebrate nella Basilica di Santa Maria Maggiore in Roma.

Diretta discendente dell'antica *schola cantorum* tradizionalmente attribuita a san Gregorio Magno, attraverso gli adattamenti dovuti all'incontro con la tradizione d'oltralpe ad opera di Carlo Magno e il contatto con la cappella papale di Gregorio IX ritornato a Roma da Avignone (1377), la Cappella Musicale Liberiana, frutto della splendida fioritura rinascimentale, nasce formalmente nel 1545 per opera del cardinale arciprete Guido Ascanio Sforza.

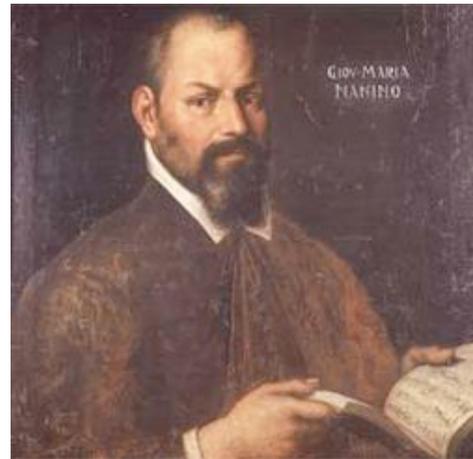


Francesco Soriano

Viene posta sin dall'inizio al livello delle cappelle di San Pietro e di San Giovanni, anche per la presenza di *pueri cantores* che nel suo ambito trovano dimora e istruzione. Prova ne è il fatto che nel 1561 è guidata dallo stesso "principe della musica" Giovanni Pierluigi da Palestrina, che già nella basilica aveva avuto dal

1537 la prima formazione musicale come fanciullo cantore.

Lo stile polifonico del grande musicista, in perfetta sintonia con i dettami del Concilio di Trento, fu capace di ricondurre gli artifici contrappuntistici dei maestri fiamminghi a una limpidezza ed eleganza ineguagliabili, tale da consentire anche una migliore intelleggibilità del testo sacro.

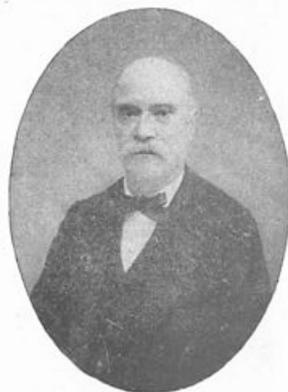


Giovanni Maria Nanino

A lui s'ispirarono i suoi allievi e successori Giovanni Maria Nanino, Francesco Soriano e Annibale Stabile, contribuendo a formare quella che rimarrà alla storia come la "scuola romana". Infatti anche nel Seicento, momento di massima esuberanza della musica sacra, proiettata nei fasti della policoralità e dello stile concertato veneziano, i maestri romani seppero distinguersi. Domenico Allegri e Paolo Quagliati diedero un grande incentivo alla partecipazione strumentale nella musica sacra, ma in un peculiare stile di effetto monumentale. Nomi illustri proseguirono sulla loro strada, quali Paolo Tarditi, Antonio

Maria Abbatini, Orazio Benevoli, Nicola Stamegna e l'organista Bernardo Pasquini. Maestro di cappella dal 1677 al 1688, Francesco Foggia, cui successe il figlio Antonio, è considerato l'ultimo grande esponente della scuola romana propriamente detta.

Una figura nuova, figlia dei tempi, giunse quindi a dare lustro alla basilica di Santa Maria Maggiore, lasciando il proprio segno anche nei soli due anni in cui vi operò: Alessandro Scarlatti. L'importante operista di scuola napoletana, infatti, fu anche eccelso compositore di musica sacra persino nel severo stile palestriniano.



Maestro Settimio Battaglia

Il suo insegnamento venne accolto da Pompeo Cannicciari, Antonio e Domenico Fontemaggi, Giovanni Aldega, Settimio Battaglia e Augusto Moriconi, che nei secoli XVIII e XIX, nel massimo splendore del teatro musicale e del belcanto, seppero resistere alla tentazione di portare in basilica le arie che, adattate in stile chiesastico, riecheggiavano un po' ovunque.

Nuovo impulso per la salvaguardia dell'antica scuola romana si ebbe con l'avvento del Movimento Ceciliano. In questo filone si inserisce a pieno titolo il primo grande maestro del XX secolo, Licinio Refice, direttore della

Cappella Liberiana dal 1911 al 1947, che fu, insieme a Lorenzo Perosi e Raffaele Casimiri, vero artefice del rinnovamento della musica sacra italiana.

Dal 1947 al 1977 la sua opera è stata proseguita da Domenico Bartolucci, chiamato poi alla direzione della Cappella Sistina, che sin dal 1973 è stato affiancato nella direzione della Cappella Liberiana da Mons. Valentino Miserachs Grau, attuale Maestro titolare.

L'archivio liberiano è ricco di opere dei suddetti maestri dal 1600 ai giorni nostri, mentre gli antichi codici gregoriani e polifonici si trovano presso la biblioteca vaticana.

I PRINCIPALI DIRETTORI DELLA CAPPELLA MUSICALE LIBERIANA

Giovanni Pierluigi da Palestrina 1561

Giovanni Maria Nanino (1571-1575)

Francesco Soriano (1587-1589)

Annibale Stabile (1591 al 1594)

Paolo Quagliati (1591-1621)

Domenico Allegri (1610-1629)

Paolo Tarditi

Antonio Maria Abbatini (1640-1677)

Orazio Benevoli (1646)

Nicola Stamegna

Alessandro Scarlatti (1703)

Pompeo Cannicciari (1709-1744)

Sante Pesci (1744)

Antonio Fontemaggi (1795-1810)

Domenico Fontemaggi (1823-1856)

Giovanni Aldega (1857-1862)

Settimio Battaglia (1862-1891)

Augusto Moriconi,

Licinio Refice (1911 al 1947)

Lorenzo Perosi

Raffaele Casimiri

Domenico Bartolucci dal 1947 al 1977

Mons. Valentino Miserachs Grau dal 1973 attuale Maestro titolare.

LA CAPPELLA MUSICALE LIBERIANA

LA CAPPELLA MUSICALE LIBERIANA NELL'ULTIMO SECOLO

di Serena Langheim

La tutela dell'antica scuola romana operata dalla Cappella Liberiana nel tempo trovò fortunatamente nuova linfa e sostegno nell'avvento del "movimento ceciliano". Rilievo e dignità furono restituiti alla musica sacra, si moltiplicarono gli sforzi nella ricerca paleografica e si giunse alla promulgazione da parte di Pio X del *Motu Proprio, Inter pastoralis officii sollicitudines* (1903), che restituì piena dignità al canto sacro, e alla fondazione del Pontificio Istituto di Musica Sacra (1911).



La Cappella Musicale Liberiana oggi

In questo clima di rinnovato fervore musicale s'inserisce a pieno titolo il primo grande maestro del XX secolo: Licinio Refice. Direttore della Cappella Liberiana dal 1911 al 1947 fu, insieme a Lorenzo Perosi e Raffaele Casimiri, vero artefice del rinnovamento della musica sacra italiana. Docente del Pontificio Istituto fu autore di oratori, cantate, poemi sinfonico-corali, delle opere *Cecilia* (1934) e *Margherita da Cortona* (1938), nonché di un'abbondante produzione di musica liturgica, in gran parte ancora inedita, riportata alla luce da Mons.

Miserachs e conservata negli archivi della basilica.

Dal 1947 al 1977 la sua opera è stata proseguita da Domenico Bartolucci, chiamato poi alla direzione della Cappella Sistina, figura di grande autorevolezza e attento cultore dell'antica scuola polifonica, che permea profondamente il suo stile compositivo. Autore anch'egli di oratori e docente del Pontificio Istituto di Musica Sacra, è stato affiancato nella direzione della Cappella Liberiana sin dal 1973 da Mons. Valentino Miserachs Grau, attuale maestro titolare. Nato in Catalogna nel 1943, presente in Italia sin dal 1963 per completare i suoi studi teologici e musicali, il M^o Miserachs è stato organista della Cappella Giulia in San Pietro sotto la direzione di Armando Renzi dal 1975 al 1980. Docente di composizione per un quinquennio presso il Conservatorio di Matera è stato poi tra i fondatori della scuola di musica "T.L. da Victoria" di Roma, dove ha insegnato per un ventennio Composizione, Organo, Canto corale e Direzione polifonica ed Esercitazioni orchestrali. Notevole la sua attività concertistica, sia come organista che come direttore di complessi corali e orchestrali. Nella sua produzione musicale, oltre a quella liturgica destinata alla solennizzazione del culto basilicale (4 volumi di *Mottetti, Magnificat, Messe, Salmi responsoriali, Vespri, ecc.*), spiccano gli oratori *Beata Virgo Maria, Stephanus, Isaia, Mil anys, Pau i Fructuós, Noces de*

Sang, il poema sinfonico corale *Nadal, Pucciniana* e la *Suite Manresana* per orchestra.

Dal 1995 al 2012 è stato Preside del Pontificio Istituto di Musica Sacra, dove è tuttora professore ordinario di Composizione.

La Cappella Liberiana, sotto la guida del M^o Miserachs e del suo collaboratore Padre Aurelio Zorzi sm, coadiuvati dal M^o Maurizio Scarfò, camerlengo della medesima, rappresenta ormai da decenni un motivo di vanto per la basilica di Santa Maria Maggiore. Durante tutte le domeniche "per annum", infatti, la Santa Messa capitolare delle ore 10 viene solennizzata dal servizio dei cantori circa venticinque tra tenori e bassi. L'organico virile si arricchisce nelle principali solennità di un coro femminile, preparato e guidato dal M^o Antonio Alessandri, che sopperisce alla mancanza delle voci bianche. Un altro segno della volontà di restituire il lustro e lo splendore propri a questo "monumento vivente" della musica sacra, è stato la istituzione di un gruppo stabile di ottoni, sotto la guida del M^o Luca Petrongari.

Il suo intervento nelle solennità maggiori (Natale, Pasqua, Pentecoste, ecc.) viene a coronare il clima di mirabile elevazione spirituale, che si può respirare nelle ampie navate del tempio mariano per eccellenza. Ma è senz'altro nelle celebrazioni dell'Immacolata, dell'Assunzione e nella ricorrenza della Dedicazione della basilica, il 5 agosto (con la tradizionale festa romana della Madonna della Neve culminante nella spettacolare "nevicata" di petali bianchi nella

navata centrale durante il canto del Gloria durante la Messa e del Magnificat durante la celebrazione dei Secondi Vespri) che la liturgia raggiunge il suo massimo splendore. Non meno fascino conservano i servizi di Avvento e di Quaresima che, nel rispetto della più antica tradizione, vengono effettuati rigorosamente "a cappella". Così come suggestiva è la partecipazione dei cantori alle processioni delle Palme e del Corpus Domini e alle funzioni della Settimana Santa.



La Cappella Musicale Liberiana oggi

La Cappella Liberiana si pone oggi, in questo difficile panorama musicale, come baluardo della più autentica tradizione romana che tanto ha dato al mondo della musica, ed il cui patrimonio non può e non deve essere dimenticato.

Segni di stima e di apprezzamento da parte dei Sommi Pontefici, dei Cardinali Arcipreti che si sono susseguiti negli ultimi trent'anni e del Capitolo tutto, nonché di numerosi estimatori ed amici, spingono il maestro, i maestri collaboratori e i cantori tutti a perseverare nella loro missione di testimoni dell'arte musicale sacra.

LA CAPPELLA MUSICALE LIBERIANA

L'ARCHIVIO DELLA CAPPELLA MUSICALE LIBERIANA

di Maria Teresa Carloni



L'archivio occupa un posto rilevante e preminente tra quelli che in linea generale vengono definiti "beni culturali". E' fonte principale ed inesauribile di ogni ricerca e studio storico, in grado di fornire una quantità illimitata di dati. Ed è questa l'ottica che oggi il nuovo Archivio Liberiano si presenta agli studiosi di tutto il mondo completamente rinnovato negli ambienti, negli arredi e nella gestione. Ciò premesso, prima di fornire una descrizione del nuovo assetto archivistico, si ritiene opportuno riassumere, per sommi capi, quelle fasi storiche che con maggior incidenza, a partire dal 1650 in poi, ne hanno caratterizzato lo sviluppo.

Intorno alla seconda metà del XVII secolo, l'Archivio di Santa Maria Maggiore, che era sempre stato accorpato all'ufficio del camerlengo od a quello del segretario del Capitolo, acquisisce una propria indipendenza configurandosi, nel complesso organigramma dei servizi della Basilica, quale ufficio capitolare autonomo. Il forte incremento di documenti che negli ultimi anni si era andato a creare, rese necessario un suo scorporamento da ogni altro ufficio e soprattutto rese necessario

affidare la gestione del servizio ad un canonico archivista di norma affiancato da coadiutori. Da quella lontana data ai giorni nostri si sono succeduti circa ottanta archivisti, ed è grazie al loro operato, alla loro passione ed alla loro competenza, che dopo più di quattro secoli, siamo in grado di conoscere eventi ed accadimenti del passato.

Tra i primi a lasciare un segno tangibile del complesso quadro storico documentale esistente nel 1655 all'interno della Capitolare Basilica di Santa Maria Maggiore è Giovanni Muti, autore di una rubricella che, costituita da nove fascioletti, riporta un'attenta e dettagliata analisi sui documenti conservati. Dopo altri notevoli lavori di riordino archivistico operati da insigni studiosi del passato quali Antonio Gentili (1731), Francesco Ascevolini (1764), Giovanni Lercari (1765), una nuova impostazione della struttura archivistica viene fornita da Luigi Pericoli tra il 1861 e il 1863. Tra l'ultimo quarto del secolo XIX e l'inizio del XX, nei locali che ospitavano già l'enorme volume documentale dell'Archivio Capitolare, affluirono ulteriori documenti quali le carte dell'archivio della Cappella Sistina, quelle del

Collegio Paolino, del Collegio dei Beneficiati e ben 120 cartelle di spartiti manoscritti costituenti la Cappella Musicale. Per disposizione di S.S. Papa Pio XI, nel maggio del 1939, il fondo documentale antico dell'archivio Liberiano, risalente fino al XV secolo compreso, fu trasportato presso la Biblioteca Vaticana a costituire il "Fondo Santa Maria Maggiore".

Dopo numerosi spostamenti subiti nel corso dell'ultimo secolo, nel dicembre del 1970 l'archivio trovò una consona collocazione presso un appartamento situato nel mezzanino. Alcuni scritti di Padre Jean Coste, cui fu affidato dall'allora Prefetto Archivistica Mons. Angelo Martinelli il mandato di riorganizzare l'intero fondo documentale, ci consentono di conoscere la realtà di questi ambienti che pur presentando soffitti alquanto bassi, fornivano tuttavia adeguati spazi utili per eseguire un'attenta ed accurata ripartizione dei documenti. In sostituzione dei malandati scaffali in legno, alti, scomodi e tarlati, come il Coste ebbe a descriverli, fu acquistata una nuova scaffalatura metallica rispondente appieno agli allora moderni criteri archivistici. L'intera struttura metallica, contante ben 280 scaffali montati lungo le pareti dei sei diversi ambienti, contenne per intero la totalità del fondo documentale, riordinato e catalogato "in toto" dal Coste. Era questa, in pratica, la prima volta che il fondo Liberiano sostituiva le vecchie "rubricelle d'archivio", con una più aggiornata "Guida Topografica" nella quale, per ogni documento venivano evidenziati il numero distintivo dello scaffale, la natura del documento, i limiti cronologici e il rispettivo numero di

collocazione.

Nella Guida Topografica, correlata anche di un appropriato "Indice alfabetico" dei nomi, finalizzato ad ottimizzare la ricerca del documento, non venne riportata la parte del Fondo documentale antico (risalente fino al XV secolo compreso) in stretta osservanza delle predette disposizione emanate da Papa Pio XI nel 1939. Dopo circa sei anni dalla sua ultima sistemazione presso il mezzanino, esigenze di diversa natura concorsero a determinare un ulteriore cambio di locazione dell'Archivio che venne trasferito presso alcune stanze adiacenti alla Sala dei Papi, ambienti che ne costituirono la sede definitiva.

Purtroppo, con l'ennesimo cambio di destinazione dell'Archivio si ebbe la perdita dei riferimenti topografici della Guida elaborata dal Coste nel corso del precedente ordinamento. Tale atipica situazione si protrasse fino al 1993, quando finalmente l'allora Arciprete della Patriarcale Basilica, Cardinale Ugo Poletti volle che il Prefetto Archivistica Mons. Elio Venier, procedesse a realizzare un nuovo inventario ed una definitiva catalogazione dell'intero fondo documentale. In concomitanza con i lavori di inventariazione e catalogazione del fondo, il Servizio Tecnico del Vaticano ha posto in essere risolutivi interventi strutturali sugli ambienti che, ancora oggi in fase di ampliamento sotto la diretta visione dell'attuale Prefetto dell'Archivio Mons. Michele Jagosz, hanno reso gli spazi idonei sia per quanto attiene ai principi di conservazione e manutenzione documentale, che alla loro valorizzazione e fruibilità.

LA CAPPELLA MUSICALE LIBERIANA

INTERVISTA A M° MONS. VALENTINO MISERACHS GARAU

di Elena D'Elia



Avendo dedicato questo numero del nostro *magazine* alla Cappella Musicale di Santa Maria Maggiore, non potevamo non considerare una delle figure storiche del panorama della musica sacra internazionale che operano al suo interno quale **Mons. Valentino Miserachs Grau**, la cui popolarità risuona e si diffonde grazie al suo fervore creativo con la stessa forza e al contempo lo stesso garbo che lo contraddistinguono come persona, come compositore e soprattutto come Maestro di Cappella: avere avuto l'opportunità di intervistarlo ha costituito un'occasione unica e speciale per poterlo conoscere a fondo come persona, musicista e didatta nell'ambito di un contesto musicale nel quale domina la più antica tradizione liturgica, oggi più che mai viva e ricca di fascino, tenacemente stabile a dispetto dei tempi che cambiano.

Il privilegio di poterci confrontare insieme a lui parlando di musica, ed in particolar modo del rapporto tra musica e liturgia, viene concesso al nostro Maestro, Maria Teresa Carloni, e a chi scrive dallo stesso Monsignore in una tranquilla mattina

di gennaio, nella quale le festività natalizie fanno da cornice alla nostra chiacchierata con uno dei più ammirati ed esperti compositori di musica sacra del nostro secolo.

Chiediamo a Mons. Miserachs di raccontarci un po' di sé a partire dalla sua esperienza di studio in età infantile, così da conoscere sia l'uomo che il musicista sin dai primi esordi.

-Monsignore, noi tutti la conosciamo e stimiamo, ed è un grande onore poterla intervistare: se potesse descrivere la sua esperienza di Maestro, compositore e didatta, quali sono stati i principi che l'hanno ispirata nel suo lavoro?

-Cominciamo dal principio: dopo aver frequentato il seminario nella mia diocesi e portato a termine gli studi di teologia, nel 1963 il mio Vescovo mi mandò a Roma per completare il percorso accademico con l'intenzione di farmi poi rientrare in diocesi. Avevo però da sempre mostrato il desiderio di studiare musica, tant'è che da piccolo fui iniziato a quest'arte da un bravissimo maestro del mio paese che mi istradò ad essa con grande passione; portai avanti questo studio compatibilmente con gli impegni del seminario dedicandomi soprattutto alla composizione di musica liturgica, tanto che potei continuare a perfezionarmi grazie ad una borsa di studio in contemporanea agli studi accademici fino alla mia ordinazione sacerdotale nel 1966.

Per poter proseguire la mia permanenza a Roma mi fu consentito di iscrivermi al Pontificio Istituto di Musica Sacra, dove ebbi la fortuna di conoscere il M° Armando Renzi, mio docente di composizione, nonché il M° Bruno Aprea, docente di pianoforte e attualmente noto direttore d'orchestra, che mi aprì le porte allo studio del repertorio pianistico spaziando dai classici a Bartòk, Weber e Schönberg. Mi trasferii poi a L'Aquila, in conservatorio, per proseguire gli studi con il M° Renzi, studiai organo con la Prof.ssa Anna Maria Polcaro e poi con il M° Fernando Germani presso il "Santa Cecilia" di Roma e infine diedi i miei esami a Bari, con il M° Nino Rota, diplomandomi in organo e composizione; conclusi infine gli studi presso il Pontificio Istituto di Musica Sacra dove conseguii il diploma in Composizione Sacra con il M° Domenico Bartolucci.

Quando già pensavo di dover rientrare in Diocesi (all'epoca ero già entrato in Cappella Giulia in qualità di organista e avevo già numerose composizioni al mio attivo), il M° Armando Renzi me lo impedì con forza facendomi capire che il mio destino era in Italia, forse addirittura a Bari con Nino Rota; fu proprio il M° Renzi che, attivandosi in mio aiuto, mi consentì di restare a Roma per concorrere al ruolo di secondo organista in San Pietro.

Studiai a fondo per quel concorso ma il tempo passava e non se ne seppe più nulla, fin quando un giorno, andando via dallo studio del M° Bartolucci, fui richiamato proprio dal Maestro stesso che mi comunicava di essere stato scelto come vicemaestro della Basilica di Santa Maria Maggiore, con l'ordine

preciso di presentarmi a dirigere la domenica successiva: era il 28 maggio 1973.

Fui nominato direttore della Cappella Musicale da parte del Capitolo nel 1985, anche se la mia responsabilità in tale ruolo risale al 1973 (risultando così il decano tra i Maestri di Cappella attualmente in attività, n.d.r.); sapete, oggi come oggi non possiamo dire che quella realtà esista ancora in maniera diffusa così come un tempo, ma in questo ruolo e in questo ambito ho ricreato la mia isola felice nella quale è rimasta immutata la tradizione musicale liturgica e il rispetto per essa, sia nella pratica compositiva che esecutiva.

Ho composto un vastissimo numero di brani per la liturgia quali salmi, mottetti, versetti allelujatici, Magnificat, oratori e molto altro, anche quando non vi era una richiesta esplicita nei miei confronti (per non parlare dei dischi e dei convegni che hanno contribuito a rendere famoso Mons. Miserachs anche in Oriente, n.d.r.), ma tale corpus ha garantito una continuità ed una omogeneità di stile nel repertorio musicale sacro eseguito in Basilica che accompagna lo svolgimento del rito così come fu perorato dallo stesso Concilio Vaticano II, ed è tuttora immutato nonostante le nuove generazioni e i tempi così differenti e cambiati.

-Pensare al Suo entusiasmo e confrontarlo con quello delle nuove generazioni soprattutto in termini di impegno e di passione fa riflettere su come sia possibile riuscire ancora oggi a coinvolgere i giovani restando fermi su dei principi cardine dai quali non discostarsi mai per seguire la moda del momento...

-E' vero! Ecco, io credo che una delle cose cui dobbiamo il nostro successo sia davvero l'entusiasmo, la gioia di fare musica e il sentirsi trattati in maniera ospitale, aspetto rimasto immutato nonostante il fisiologico ricambio generazionale. Basta vedere come con ogni cantore ci si abbracci spontaneamente dopo ogni funzione, sentendosi parte di una grande famiglia. Come loro maestro cerco di non mortificarli inutilmente, di farli stare bene... spesso basta vedersi mezz'ora prima della funzione per poter impostare i brani, ma se c'è bisogno di prove aggiuntive si è sempre tutti presenti, e se per caso qualcuno manifesta la necessità di assentarsi per problemi in famiglia da parte mia c'è sempre la massima comprensione ed elasticità. Siamo una trentina, e di ognuno conosco la situazione personale e so sempre se qualcuno di loro ha bisogno di un aiuto se non riesce ad essere sempre presente alle prove o durante le liturgie. Mi sento di poter dire, alla luce di tutto questo, che sono stato e sono tuttora davvero fortunato ad occupare il posto che mi è stato assegnato senza essere mai spostato, godendo sempre della stima di chi mi circonda e avendo la fortuna di poter lavorare sempre con validi collaboratori.

-Alla luce della Sua esperienza, allora, quali dovrebbero essere, secondo Lei, le caratteristiche che dovrebbe avere un buon Maestro?

-Non vorrei erigermi a modello, però diciamo che serve tanta esperienza e preparazione; bisogna essere capaci di scrivere, di comporre, di suonare e di accompagnare, se necessario, anche se attualmente la figura del Maestro di Cappella non

esiste più per come la si intendeva un tempo. Anzi, molte nuove leve credono non serva neanche più saper comporre per poter dirigere! Al di là di tutto bisogna saper trattare la gente anche con affetto, il prestigio personale si conquista giorno per giorno dimostrando le proprie competenze affettive ed emotive oltre che professionali.

-Lei è celebre non solo per aver composto musica di pregiatissimo valore che L'ha resa nota a livello mondiale, ma anche per essere stato il fondatore della scuola di musica "T. L. Da Victoria": cosa ricorda di quest'esperienza? C'è qualche aneddoto in particolare che vuole raccontarci?

-Sempre grazie al M° Renzi e alla sua stima nei miei confronti, all'incirca nel 1974 entrai in contatto con Suor Dolores Salsano FCR, che all'epoca teneva una piccola scuola di musica presso l'A.I.S.C. (Associazione Italiana Santa Cecilia), un organismo meritevole e più che centenario che aveva la sua sede in Via della Scrofa; Suor Dolores mi chiamò per insegnare pianoforte e accettai di buon grado, portando avanti in contemporanea i miei impegni preesistenti sia presso Santa Maria Maggiore che in San Pietro.

Mi ricordo che dovevo attraversare uno spazio angusto con una scaletta interna per arrivare in classe, lì in Via della Scrofa, ma c'era anche una bella sala nella quale si svolgevano concerti e saggi, finchè Suor Dolores mi disse che aveva avuto il permesso dal Vaticano di trasferire i locali della scuola nei locali di Sant'Apollinare, al terzo e quarto piano. Alla prima riunione, il consiglio direttivo confermò Suor

Dolores in qualità di direttrice della scuola, ed essa mi affidò subito la classe di organo, armonia, contrappunto e composizione, canto corale, e, più avanti, le esecuzioni orchestrali.

Ero sicuramente un insegnante particolare, presso la scuola... nel frattempo avevo anche preso la cittadinanza italiana, perdendo quella spagnola, per poter insegnare in conservatorio; dal 1978 al 1982 andai a insegnare al Conservatorio "E.R.Duni" di Matera, facendomi all'incirca 1000 km di viaggio tra andata e ritorno, trovando per mia fortuna da parte del Direttore molta comprensione ed elasticità nella gestione degli orari che incastravo nella maniera più funzionale possibile, rendendomi comunque sempre disponibile ad accompagnare gli allievi al pianoforte nelle loro esibizioni, specie in occasione dei saggi di fine anno.

Ricordo anche le nottate passate in piedi a scrivere e a comporre tutto quello che non riuscivo a produrre durante la mia intensa giornata lavorativa, aiutato e sostenuto dalla mia fibra "contadina" che non mi ha mai abbandonato soprattutto negli anni di maggiore attività professionale.

In quegli anni, presso il Pontificio Istituto di Musica Sacra, di cui nel 1995 ero stato nominato Preside, assunsi anche l'incarico di docente della classe di Lettura della partitura, e poi, quando il M^o Bartolucci andò in pensione, quello di docente di Composizione e direzione polifonica, presenziando contemporaneamente a numerosi convegni e congressi e tenendo numerose conferenze; purtroppo dovetti rinunciare alla mia carriera

concertistica come organista, essendomi reso conto dell'importanza della scelta che avevo fatto e del percorso che stavo intraprendendo, anche se posso dire di avere la fortuna di poter attingere ad un vasto repertorio personale di studio che mi consente, una volta rispolverato, di potermi esibire pur avendo poco tempo per prepararmi: una ripassatina e si va!

Per tornare a monte, la "L. Da Victoria" godette di un periodo di grande espansione e di incremento della propria fama anche grazie alla professionalità di chi vi insegnava, gli allievi aumentavano e il prestigio della scuola cresceva notevolmente, così come le produzioni eseguite con coro e orchestra; gli insegnanti aiutavano molto, ma il merito di questo successo era davvero opera dei nostri allievi.

-Questo anche perché alla guida della scuola c'era un uomo come Lei che svolgeva il ruolo di direttore con estrema competenza e professionalità, così come quando poi passò a lavorare presso il Pontificio Istituto di Musica Sacra...

-Purtroppo, tra il fisiologico calo degli allievi e la scomparsa di Suor Dolores la scuola subì un duro contraccolpo... era il 1987 circa quando subentrò Suor Angela, che, pur nella sua bravura e buon senso, tuttavia non riuscì a colmare totalmente il vuoto lasciato da Suor Dolores, finché poi non ricevemmo l'ingiunzione di lasciare definitivamente i locali della scuola. Grazie ad una convenzione stipulata con il Vaticano riuscimmo a trasferirci a Via Caboto, verso il Gazometro, non senza subire traumi e per giunta senza una guida adeguata che ridesse lustro alla "L.

Da Victoria": nel 1993-94 non potei fare altro che prendere atto delle mie dimissioni come docente della scuola.

I primi anni al PIMS furono di duro riassetto del lavoro, ma pian piano il numero degli allievi aumentò notevolmente; insegnavo composizione e avevo la mia classe di polifonia, con la quale abbiamo fatto anche diverse tournée.

-A proposito di tournée, che differenza ha notato tra l'Italia e gli altri paesi in cui si è recato? Quali sono state le realtà con cui è entrato in contatto?

-La mia esperienza all'estero è, tutto sommato, limitata; sono stato in Corea per conto del PIMS, poi in Messico, dove ogni anno organizzano un congresso di musica sacra a livello nazionale. Mi sono recato varie volte in Polonia e in Germania, che rimane comunque un altro mondo rispetto al nostro, o almeno lo era.

Posso dire comunque che tutto il mondo è paese, le difficoltà che si riscontrano all'estero non sono poi tanto differenti da quelle italiane, anche se è chiaro che all'estero la musica ha una centralità diversa e vive anche di originalità di proposte e di risorse alternative.

-Un'ultima domanda: da dove nasce, quindi, la Sua passione per la musica? Sicuramente si sarà accompagnata alla vocazione per la professione religiosa...

-La storia risale a quando da bambino, nel mio piccolo paese, avevo espresso il desiderio di studiare musica, anche se in famiglia nessuno aveva mai intrapreso un'attività di questo tipo, pur se ai miei genitori piaceva

molto. Ricordo che mio papà possedeva una fisarmonica che era rimasta nello scantinato e si era rovinata: con mio fratello la restaurammo ripristinando i tasti mancanti ed iniziai ad improvvisare allo strumento le melodie a me più note.

Avevo poi la fortuna di conoscere un bravissimo maestro di musica del mio paese che, per diverse vicissitudini familiari, non aveva potuto intraprendere la carriera concertistica: quando mi sentì suonare mi volle con sé come allievo... avevo 6 anni, all'età di 7 suonavo già in chiesa! E' qualcosa di innato, come quando si impara a parlare, non si può spiegare né provare a descrivere. La musica appartiene alla natura umana ed è importante che sia accessibile a tutti, nella maniera giusta e sotto la giusta guida.

Al termine di questa conversazione con Monsignor Miserachs, la sensazione è quella di essere stati spettatori di un evento raro: la sua vita e la sua storia hanno molti aspetti in comune con quella di ognuno di noi ogni qual volta ci troviamo ad affrontare un percorso di crescita personale e professionale facendo affidamento solo sulle nostre forze, le nostre risorse e con quel tanto di Provvidenza che ci mette sulla strada le persone e le occasioni giuste per superare gli ostacoli che si pongono tra noi ed i nostri obiettivi.

Monsignor Miserachs ci ha confidato, in questa intervista, quanto di più intimo e di più profondo ci sia per un musicista, cioè il suo rapporto con la musica stessa, impreziosito e nobilitato anche dalla vocazione ecclesiastica. La fortuna dell'uomo, così come quella del musicista, è

stata sicuramente quella di aver trovato persone in grado di saper vedere in lui le potenzialità e le qualità che lo hanno reso la persona che noi tutti oggi conosciamo: nessuno sa se il destino gli avrebbe riservato una carriera simile magari

in Spagna o in qualsiasi altro luogo, certo è che se non ci fosse stato qualcuno di illuminato e lungimirante, Roma avrebbe perso una grande figura che ha contribuito alla grandezza della musica sacra nel mondo.



Maria Teresa Carloni, M^o Valentino Miserachs Garau, Elena D'Elia
Foto di Sergio Battista

UN MUSICISTA DA RICORDARE

ANNIBALE STABILE

di Maria Teresa Carloni

Annibale Stabile nacque nel 1535 circa e morì a Cracovia nell'aprile 1595. Fu membro della scuola romana di musica e probabilmente allievo del Palestrina.

Non esistono molte fonti sui primi anni della sua vita, ma è probabile sia nato a Napoli e sembra probabile sia stato un cantore della cappella musicale della Basilica di San Giovanni in Laterano fra il 1544 ed il 1545. Un "Annibale contralto" risulta negli archivi della stessa basilica tra il 1555 ed il 1556; poiché sembra strano che un ventenne potesse avere la voce di contralto, potrebbe trattarsi di un'altra persona o in alternativa potrebbe pensarsi che Annibale fosse nato intorno alla metà degli anni 1540. Lo stesso Stabile scrisse di aver studiato con Palestrina, che era maestro di cappella a San Giovanni in Laterano negli anni 1555 e 1556.

Stabile divenne maestro di cappella a San Giovanni in Laterano nel 1575 e mantenne l'incarico fino al 1578, quando ottenne lo stesso posto presso il Collegium Germanicum. Poiché anche Giovanni Andrea Dragoni da Forlì fu maestro di cappella a San Giovanni in Laterano dal 1576, entrambi dovettero condividere l'incarico per due anni. Nel 1582 Stabile venne ordinato sacerdote e nel 1590 cambiò posto ancora una volta divenendo maestro di cappella alla Basilica di Santa Maria Maggiore, dove rimase dal 1591 al 1594. Si recò poi in Polonia agli inizi del 1595, dove fu al servizio di re Sigismondo III Vasa che spesso ospitava musicisti

italiani, ma Stabile morì dopo essere rimasto a Cracovia per soli due mesi.

Nella produzione musicale di Stabile ci sono messe, mottetti, litanie, inni ed altri pezzi di musica sacra, raccolti in nove diverse pubblicazioni. Due delle sue collezioni di messe vennero pubblicate per la prima volta a Varsavia nel 1979, col titolo di *Msze królewskie* (Messe reali), scritte quando era al servizio di Sigismondo III. Una delle sue messe, la *Missa cantantibus organis*, venne scritta nell'inusuale stile a 12 voci indipendenti, e scaturì dalla collaborazione con il Palestrina ed altri compositori. Solo il *Kyrie*, *Credo* e *Crucifixus* sono pervenuti ai nostri giorni.

Lo stile di Stabile fu simile a quello di Palestrina anche se scrisse musica meno complessa di quella del suo maestro, occasionalmente compose canoni, specialmente nei suoi mottetti. La sua musica profana, principalmente madrigali, fu spesso caratterizzata da levità, stile inusuale fra i membri della scuola romana, la cui musica era nota per la sua riverenza, se non addirittura austerità.

Egli pubblicò tre libri di madrigali. Il secondo dei tre lo scrisse in collaborazione con Giovanni Maria Nanino nel 1581. Tutte e tre le collezioni vennero pubblicate a Venezia, luogo molto indicato per la pubblicazione di musica profana, ed il più attivo luogo di editoria musicale in Italia nel tardo XVI secolo.

UN MUSICISTA DA RICORDARE

PAGINE MUSICALI DI ANNIBALE STABILE

di Maria Teresa Carloni

Un esempi dell'arte e della creatività di Annibale Stabile



"Ohime partirò"

madrigale tratto dalla raccolta "Ghirlanda di fioretti musicali" del 1589

[p. 170]

La bella bianca mano.

A. Annibal Stabile.

Annibal Stabile.

La bella bianca ma. ao di con.

lor vin. ce la ge. la. fare. ce la ge. la. fare. ce Et mio do.

lor man. ce. ve mi fa parer ep. ho. ra Et mio do. man. ce.

ve mi fa parer ep. ho. ra si' vol' d'io più per lei langui an' mo.

ra de vol' d'io più per lei langui an' mo. ra.

[p. 170]

Fuit homo missus a Dei.

A. Gio. Pier Luigi Palestrina.

Palestrina.

Fuit ho. mo missus a Deo.

missus a Deo a Deo.

no. 19. de papa Pio IV in Antico. 1564. per. 1564.

missus a Deo missus a Deo. o cui no. man. ce.

rat. jo. an. nei. et. val. jo. an. nei. cui. no. man. ce.

rat. jo. an. nei. et. val. jo. an. nei. Plie. venit. in. testam. in. un. ad. testi.

mo. ai. om. pe. ri. fe. re. de. lum. in. de. lum. in. re. ut. testi.

mo. ai. om. pe. ri. fe. re. de. lu. mine. Et. pa. tris. et. De.

mi. no. plom. per. fe.

nam. Et. pa. tris. et. De. om. ni. no. plom. per. fe.

nam. per. fe. nam.



"La bella bianca mano" madrigale tratto dalla raccolta del 1591 pubblicata a Venezia

LO SAPEVATE CHE...

LA CAMPANA DELLA SPERDUTA

di Anna Maria Anibaldi

Il campanile romanico di S. Maria Maggiore è alto 75 metri, il più alto di Roma. La campana più grande conservata nella cella campanaria è del 1289, fusa da Guidotto Pisano per interessamento dei Savelli; le altre campane risalgono ai secoli XVI-XIX. Il campanile conservava anche la campana donata da Alfano, camerlengo di Callisto II (1119-1124), che, rimossa sotto Leone XIII, si conserva oggi nei Musei Vaticani.

Una delle campane è detta "La Sperduta" e suona appena dopo le 21 in merito ad una leggenda che risale al XVI secolo: quella della pastorella (pare cieca) che si era persa nei prati intorno all'Esquilino, pascolando il suo gregge; era ormai sera e la pastorella non tornava, furono fatte suonare le campane della Basilica di Santa Maria

Maggiore perché i rintocchi la guidassero a casa. Sembra poi che effettivamente lei non tornò mai più ma le campane continuarono a chiamarla. Da qui il rito serale detto appunto della "Sperduta". Altra storia simile, ambientata nello stesso periodo, narra che, invece di una pastorella, si fosse sperduta una pellegrina (o un distinto viaggiatore, secondo altre fonti) che, venendo a Roma a piedi, avesse appunto perso la strada e pertanto si fosse raccomandata alla Vergine per essere aiutata. Subito udì i rintocchi della campana, seguendo i quali raggiunse la Basilica di Santa Maria Maggiore e quindi la salvezza. In ricordo del fatto la pellegrina lasciò una rendita affinché alle 2 di notte (trasformate alle 9 di sera nei tempi recenti) venisse perpetuamente suonata la campana.

LO SAPEVATE CHE...

MUSICISTI SEPOLTI A SANTA MARIA MAGGIORE

di Maria Teresa Carloni

Sono sepolti nella Basilica di Santa Maria Maggiore Domenico Allegri (1585-1629) e Paolo Quagliati (1555 -1628). Domenico Allegri fu uno dei primi compositori romani a usare gli strumenti con parti specifiche e non di raddoppio vocale nelle composizioni di musica sacra. Morì ancora giovane, a 44 anni circa, il 5 settembre 1629 nella sua casa al Rione Monti e fu sepolto a

Santa Maria Maggiore, dove era maestro. Molto interessante è la produzione profana di Paolo Quagliati che comprende canzonette, madrigali ed arie. "*Il carro di fedeltà d'amore*" è considerata la prima «azione scenica» profana a Roma. Morì a Roma, ricco e famoso, il 16 novembre 1628 e fu sepolto a Santa Maria Maggiore.

IL PRIMO SPARTITO MUSICALE

di Federica Stacchi

Il più antico reperto di trascrizione musicale risale alla metà del secondo millennio avanti Cristo. Si tratta degli Inni di Ugarit, un'epigrafe ritrovata in Siria che ci tramanda una musica sacra trascritta in caratteri cuneiformi su una tavoletta di terracotta. È la cosiddetta tavoletta di Ugarit (1400 a.C.) che raffigura quello che l'assiriologa statunitense Anne Kilmer negli anni '70 ha interpretato come un vero spartito musicale.

«Grazie a molti di questi reperti – come spiegava su *Storica National Geographic* del novembre 2010, il docente di archeologia musicale al Conservatorio e all'Università di



Trento, Roberto Melini – negli ultimi decenni le cose sono cambiate e se prima conoscevamo gli strumenti dell'antichità oggi ci è anche possibile conoscere, attraverso le

annotazioni dei brani, quali note venivano suonate e come. Queste annotazioni, unite alla riproduzione degli strumenti, ci permettono di eseguire oggi quei brani, spesso accompagnati da

testi nati per cerimonie e spettacoli, che prima leggevamo solo nella parte letteraria e che oggi possiamo cogliere nella loro interezza».

L'interpretazione degli "Echi di Ugarit" di Malek Jandali pianista e compositore siriano.

VERDI E LA SCALA ENIGMATICA

di Maria Teresa Carloni

L'Ave Maria sulla scala enigmatica è una composizione di carattere sacro, a 4 voci a cappella, scritta da Giuseppe Verdi e facente parte della raccolta denominata *Quattro pezzi sacri*, composta verso gli ultimi anni della sua vita. Non tutti sanno come nacque questa splendida composizione musicale. La scala enigmatica è una scala inventata da Adolfo Crescentini: questa fu proposta ai lettori della "Gazzetta musicale" di Milano nel numero del 5 agosto 1888 e nel numero del 26

agosto furono pubblicate le armonizzazioni inviate dai lettori. Tra i lettori che accettarono la sfida ci fu Giuseppe Verdi che concepì questo lavoro come puro esercizio di contrappunto mentre Arrigo Boito si occupò successivamente del testo. Questo pezzo, per la sua origine, ha ben poche cose in comune con gli altri pezzi sacri. L'ubicazione dell'autografo dell'Ave Maria, come di tutti gli spartiti originali dei *Quattro pezzi sacri*, è a tutt'oggi sconosciuta.

I SOPRANI: "LA LEGGIADRIA DI SEI DONZELLE"

dei Soprani



La leggiadria delle sei donzelle che compongono la sezione più indispensabile di un coro quella, naturalmente, dei soprani, viene spesso minata dal goliardico maschilismo dei tenori: povere noi! Quante ne dobbiamo sopportare! Noi siamo le prime della classe, noi siamo quelle che, cantando la melodia portante di ogni brano, dobbiamo ripetere e ripetere affinché tenori, contralti e bassi si adeguino... Noi siamo le Muse del coro! Presentiamoci: la Regina, Adele che non manca mai una prova (al massimo qualche concerto), che ha sempre tutte le parti ben in ordine, che non dimentica mai nulla; le Principesse: Maria ed Isabella, sempre attente e mai polemiche, le Contesse Elena e Federica dispensatrici di spartiti per i distratti e disordinati tenori e bassi, la Baronessa Stefania, ultima arrivata, ma non meno significativa, quanta, ma quanta pazienza! E papillon da allacciare, colletti di camicie da sistemare, libretti da verificare, appuntamenti da comunicare, ma la nostra evidente superiorità ci porta ad alcuni sacrifici, indispensabili per la vita del coro che, senza di noi, diciamo... non potrebbe esistere, perché... Noblesse Oblige!

Per non parlare poi della responsabilità che ci contraddistingue! Siamo le prime che vengono notate anche da un pubblico meno esperto in caso di errore, per non parlare dell'eterno pregiudizio che ci contraddistingue come categoria cui afferiscono solo primedonne che tentano ogni giorno di far fronte al gravoso onere di essere sempre "all'altezza" (sia vocalmente che spiritualmente) pur di non passare tra i contralti! Macché primedonne, secondedonne e terzedonne! Siamo un gruppo cooperativo e coeso, il plotone del gorgheggio, lo stormo del trillo, il branco dell'acuto. Un democratico stuolo di nobili donzelle. E che dire, infine, del faticoso lavoro di ascolto reciproco, che ci porta inevitabilmente a correggere ogni minima imperfezione percepita mentre si canta? E' roba per orecchie sopraffine! Eppure dovremmo essere comprese e coccolate... ma si sa, molti nemici... molto onore!



I soprani: Federica, Isabella, Stefania, Elena, Adele, Maria

Publicazione edita nel mese di febbraio 2016
dall'Associazione Corale "Benedetto Marcello"
sede legale L.go N.S. di Coromoto n.2
00151Roma