

Conservatorio di Musica G. Verdi di Milano

**Il Conservatorio per la Giornata Internazionale della Donna 2019**

**Progetto IL FILO DI ARIANNA**

**Omaggio a due donne compositrici: Barbara Strozzi e Francesca Nava D'Adda**

Il Conservatorio dedica a due donne compositrici altrettanti appuntamenti in occasione della Giornata Internazionale della Donna 2019.

**Alle 18.30 di venerdì 8 marzo nel Foyer basso di Sala Verdi il concerto dedicato a Barbara Strozzi a 400 anni dalla nascita.**

**Alle 18.00 di sabato 9 marzo in Sala Puccini il concerto dedicato a Francesca Nava D'Adda.**

**Venerdì 8 marzo**

**Foyer basso di Sala Verdi ore 18.30**

**CHE DOLCE UDIRE**

**Madrigali, cantate e arie di Barbara Strozzi nel 400° dalla nascita**

**Ensemble vocale e strumentale "Andromeda" del Conservatorio**

Ideazione e preparazione vocale **Anna Aurigi**

Concertazione e direzione **Francesca Torelli**

*BARBARA STROZZI*

*Consiglio amoroso*

*L'amante segreto*

*Al battitor di bronzo*

*Godere e tacere*

*Vecchio amante che rende la piazza*

*Non ti doler cor mio*

*Lamento lagrime mie*

*Amor dormiglione*

*Silenzio nocivo*

*Amor è bandito*

*Mercè di voi*

*L'Eraclito amoroso*

*Mentre al devoto collo, aria dalla cantata Sul Rodano severo*

*Io so ch'alle faville, aria dalla cantata Sino alla morte*

*L'amante modesto*

Registrazione ed elaborazione testi a cura di

**Iacopo Sinigaglia e Carmen Canale** del Centro SAV del Conservatorio

Voci recitanti: allievi del Laboratorio "Che dolce udire"

con la partecipazione straordinaria di **Sonia Grandis**

«Audire Cantus Mulierum, periculosum est, et ad lasciviam incitatum, et ideo cavendum»: «È cosa pericolosa l'udire il canto delle donne et provoca alla disonestà» così il gesuita Ottonelli ammonisce il mondo, più o meno negli anni in cui Barbara Strozzi dà alle stampe il suo primo lavoro.

Ottanelli - moralista meticoloso - raccomanda fortemente di non conversare con le cantanti (“cantatrici”) e le intellettuali (“virtuose accademiche”). Il potere seduttivo del canto o della cultura di una donna è visto come letale e ben peggiore di quello di una qualsiasi procacità fisica. Figurarsi se poi canto e cultura dovessero concentrarsi in una donna sola come è nel caso di Barbara Strozzi.

Ma i poeti - altri e più autorevoli testimoni del tempo - sentono proprio in questa straordinaria forza incantatrice, che il Seicento attribuisce alla musica e al canto, una valenza assolutamente positiva. La musica e in particolare il canto portano sì ad un'estasi sensuale fonte di piacere e consolazione dagli affanni della vita, ma questo non è che un passaggio intermedio verso un momento di vera e propria estasi spirituale. Nel 1639 il poeta inglese John Milton, ascoltato in una chiesa il canto sublime di una nota virtuosa del tempo, scrive con iconica semplicità: «Nella tua voce risuona la presenza di Dio».

Tra questi due opposti punti di vista si svolge ed esprime il lavoro delle virtuose cantatrici tra fine Cinquecento e primi del Seicento e talenti quali la Strozzi trovano le maglie attraverso cui far arrivare la loro voce, che in questo caso coincide con la musica, al mondo e a noi. Tutto questo è possibile anche perché durante il Rinascimento il miglioramento economico e culturale generale, che aveva coinvolto anche le classi medie, diede alle donne una nuova e più grande possibilità di accedere alla cultura.

L'avvento della stampa musicale poi costituisce un trampolino straordinario, che permette anche alle donne che scrivono musica di uscire dall'anonimato e arrivare fino a noi.

Barbara Strozzi ne è un esempio lampante: la facilità con cui ha avuto accesso alla stampa ha favorito la conoscenza e la diffusione del suo genio e ha contribuito a farne una delle più grandi compositrici della storia della musica. Da Ildegarda von Bingen alla vivente Sofija Gubajdulina, la Strozzi è infatti a tutt'oggi una delle compositrici più presenti nelle sale da concerto o nelle scelte della produzione discografica.

Attenta alla scuola di Monteverdi, allieva del suo allievo Cavalli, Barbara si dimostra donna e compositrice appassionata, tanto da spingersi spesso oltre i confini sia della morale comune sia delle convenzioni compositive.

Nel Seicento tutto deve in un certo senso ancora accadere e il linguaggio musicale vive un momento di cambiamenti tali, da offrire alla Strozzi quei margini di libertà necessari alla sua personalità e al suo straordinario talento per descrivere più intensamente possibile quelli che sono i tre temi centrali della sua musica: la passione d'amore, l'ironia, la bellezza della voce di soprano, così come suona quando indulge nei suoi melismi malinconici e sensuali.

Il concerto che noi presentiamo è frutto del laboratorio "Che dolce udire" realizzato in occasione del quattrocentenario dalla nascita di Barbara Strozzi.

Affianco alle sue cantate a voce sola, per le quali è più famosa, saranno eseguiti brani di più rara esecuzione a cinque, tre e due voci, così da disegnare quasi il riassunto paradigmatico di quel delicatissimo e cruciale passaggio dalla polifonia al canto a voce sola, che si realizza tra fine Cinquecento e metà Seicento.

Pur nell'originale versione di Barbara, il concerto propone quindi un viaggio ideale nelle forme che portano alla nascita della cantata barocca e dell'opera in musica.

Le cantate di Barbara Strozzi sono generalmente eseguite per la loro languida bellezza e non con il mero intento di eseguire musica al femminile.

Il concerto del nostro laboratorio è realizzato il giorno della Festa delle Donne per dare un contributo alla sensibilizzazione su una questione molto più grande e attuale che è l'importanza dell'istruzione femminile.

Il caso di Barbara Strozzi è particolarmente significativo: figlia adottiva di un intellettuale libertino Giulio Strozzi, librettista di Monteverdi, nasce e cresce a Venezia in un ambiente straordinariamente colto e liberale dove ha potuto ricevere un'istruzione solitamente preclusa (al tempo, ma non solo) alle donne.

La cultura musicale di Barbara, approfondita anche nel campo compositivo, e una vita professionale relativamente libera da una committenza vincolante sono due privilegi che hanno essenzialmente due cause: la presenza di una figura paterna colta e liberale e la città di nascita, Venezia. Due ragioni tra loro legate. Venezia infatti è una città straordinariamente illuminata nei confronti delle donne, basti pensare che la Serenissima aveva istituito un ospedale per le meretrici anziane affinché dopo aver servito alla collettività non morissero di fame. Sempre a Venezia quelle orfane che col loro canto avevano fatto guadagnare l'istituto che le aveva accolte e cresciute, raggiunta la maggiore età, nel caso in cui invece che prendere i voti desiderassero sposarsi, ricevevano dallo stesso istituto una dote, affinché potessero realizzare un matrimonio dignitoso.

L'esempio che ci viene dal passato è straordinariamente saggio e lungimirante e la musica ne è testimone vivo e prezioso. **(Anna Aurigi)**

Nella brulicante Venezia seicentesca Barbara Strozzi deve essere apparsa come una donna piena di virtù: compositrice, cantante, probabilmente violista, sicuramente poetessa e faro di salotti intellettuali. Artista poliedrica e musa ispiratrice al tempo stesso.

Per noi, oggi, è anche un'artista dalla fortissima personalità e anticipatrice dei tempi in vari aspetti compositivi. Il ritratto musicale di una delle più importanti compositrici dell'epoca barocca viene delineato accostando arie e cantate a voce sola con basso continuo a madrigali da due a cinque voci e strumenti.

I madrigali polifonici verranno da noi proposti a volte a parti reali; altre volte, dove la musica mi sembra suggerirlo, verranno eseguiti in versione corale, o alternando soli a tutti, anche se le partiture non lo specificano.

Le composizioni di Barbara Strozzi presentano caratteri molto vari: si passa da arie come *Non ti doler*, piuttosto canoniche per il pieno Seicento, ad altre come *Amor dormiglione* o *Amor è bandito*, argute e provocatorie nel testo. Altre ancora, come *Lagrime mie*, *L'Eraclito amoroso* e *L'amante segreto*, sono lunghi lamenti tristi ma raffinatissimi che contengono varie forme (recitativi, ariosi, arie) e spesso includono sezioni di basso ostinato di passacaglia, tipicamente impiegato all'epoca per inquadrare il genere del lamento. È da notare la prima sezione di *Lagrime mie*, in cui il pianto è dipinto con dissonanze inaspettate e un inizio di ispirazione quasi arabeggiante.

Nei volumi di Barbara Strozzi alcuni brani riportano il nome dell'autore del testo, ma nella maggior parte non lo indicano. Se per il primo volume di madrigali, composto in giovane età, sappiamo che ci fu un apporto testuale del padre e poeta Giulio Strozzi, per i volumi successivi sono convinta che l'autrice dei testi non attribuiti sia la stessa Barbara. Lo credo per vari motivi: sia perché i testi si modellano alla perfezione sulla musica, tanto da escludere due autori diversi, sia perché più di una volta contengono insistentemente l'autocitazione "Barbara", sia perché a volte sono narrati al femminile e infine semplicemente perché sarebbe assurdo riportare i nomi di alcuni autori e non di altri. Questo fatto sottintende chiaramente che l'autrice dei testi senza attribuzione d'autore sia la stessa delle musiche.

Come sono i testi della Strozzi? Anticonvenzionali, ironici, allusivi, ma anche sofferiti, a volte desolati, altre combattivi.

Un cenno va fatto anche al testo dell'aria *Mentre al devoto collo*, tratta dalla cantata *Sul Rodano severo*. L'arditezza dell'argomento, per l'epoca, è data dal fatto che narra dell'amore omosessuale tra il re di Francia Luigi XIII e un suo scudiero, il marchese Henry d'Effiat, ma soprattutto del successivo omicidio di quest'ultimo, voluto dal re. Sebbene lo stesso re fosse già morto nell'anno in cui la Strozzi pubblicò la cantata, narrare pubblicamente in musica tali vicende legate alla politica e alla "privacy" reale deve essere stato scabroso per l'autrice, se non pericoloso.

La musica di quest'aria è intrisa di commozione e dolore e coglie nel segno, non diversamente da molte altre sue composizioni.

In generale nei recitativi la musica di Barbara Strozzi è spesso enfatica e contrastata.

Le arie presentano una cantabilità maggiore rispetto a quelle di altri compositori coevi.

Nell'insieme, la produzione musicale di Barbara Strozzi è sorprendente per la varietà di affetti espressi, per alcune arditezze armoniche e, nelle cantate, per l'immediatezza di resa con cui si alternano i sentimenti contrastanti e i diversi andamenti della musica. (**Francesca Torelli**)

---

**Sabato 9 marzo**  
**Sala Puccini ore 18.00**  
**PENTAGRAMMI E COMPASSI**  
**Francesca Nava d'Adda tra musica e architettura**

FRANCESCA NAVA D'ADDA

**Duetto per pianoforte e violoncello**  
**Pianoforte Yuhang Zhou**

**Violoncello Antonio di Carlo**

**Duetto per arpa e pianoforte**

Arpa **Francesca Marini**

Pianoforte **Kong Si Yue**

**Trio op. 18 per pianoforte, violino e violoncello**

Pianoforte **Aniello Iaccarino**

Violino **Sara Bellettini**

Violoncello **Mattia Pacilli**

Voce Narrante **Eleonora de Prez**

Testo tratto da *Romanzo di Inverigo* di **Eleonora Heger Vita**

Messa in scena a cura di **Sonia Grandis**

**Centro SAV del Conservatorio "G. Verdi" di Milano**

Classi di musica da camera: **Emanuela Piemonti, Ida Varricchio, Massimo Cottica**

Si ringrazia **Simonetta Heger**

per la collaborazione e la concessione del testo

**FRANCESCA NAVA D'ADDA** (Milano, 14 novembre 1794-23 - settembre 1877) fu una delle protagoniste della vita musicale lombarda dell'Ottocento. Marchesa di origini e contessa per matrimonio, musa ispiratrice e moglie dell'architetto Luigi Cagnola prima e dell'architetto e pittore Ambrogio Nava poi, fu musicista dilettante per ruolo sociale e la sua bravura era nota.

Ma cosa significa essere "dilettanti per ruolo sociale"?

Le donne non potevano ambire alla carriera musicale. In particolare, lo studio accademico della composizione era loro precluso. Potevano suonare entro le mura domestiche, esibirsi in privato o in pubblico, partecipare alla vita culturale delle accademie, ma non potevano esercitare la professione di musicista, in particolare di creatrice di musica. Nel caso ambissero alla pubblicazione delle proprie opere avevano una strada per farsi conoscere: editare a proprie spese. La dedica ad altre musiciste donne ampliava la diffusione delle proprie composizioni nei salotti. Per le donne, dunque, l'attività musicale doveva essere diletto e nulla più.

Francesca Nava d'Adda però è un personaggio che rompe le convenzioni. Suona e compone, pubblica e si fa conoscere. L'Accademia di Santa Cecilia la nomina socia onoraria, riconoscimento assai ambito per i musicisti. Filo-asburgica, promotrice delle attività musicali - che organizzava lei stessa - era una donna che viveva nel proprio tempo, ma era ancorata al sentire classico, nelle forme e nella poetica. Ci ha lasciato 19 composizioni, di cui una manoscritta e senza numero di catalogo. Le altre 18 sono tutte pubblicate e nell'archivio storico della famiglia d'Adda sono presenti abbozzi e manoscritti che testimoniano la sua attività. Scrisse prevalentemente musica da camera: 2 sonate per pianoforte solo, 9 duetti per diversi organici e 6 trii, tutti per pianoforte, violino e violoncello. Il catalogo redatto da Angela Buompastore (in *Fonti musicali italiane*, 22/2017) conta due soli lavori vocali: il Salmo 99 "Iubilate Deo omnisterra" e il Salmo 112 "Laudate pueri Dominum", che prevedono anche l'accompagnamento dell'organo o del pianoforte. Il pianoforte, strumento prediletto, domina la produzione ed è interessante notare come, nonostante l'Ottocento sia il secolo del teatro d'opera, nel suo catalogo non compaia nemmeno una parafrasi. Il periodo di pubblicazione va dal 1836, a due anni di distanza dall'inizio del secondo matrimonio, al 1874 e tutte le musiche che riportano una dedica sono omaggi a donne.

**Duetto per violoncello e pianoforte op. 21**

È l'ultima composizione in catalogo; risale al 1874, quando la contessa aveva ottant'anni. Il brano è articolato in quattro movimenti, di cui il primo, *Allegro agitato*, è in forma sonata. La tonalità di fa minore è affermata con forza dall'introduzione pianistica e il movimento in quartine di sedicesimi del pianoforte accompagna incessantemente il violoncello per poi placarsi, trasformando i sedicesimi in ottavi, all'ingresso del secondo

tema. Anche in questa composizione l'esposizione si ripete. Lo sviluppo si apre poi in re bemolle maggiore e il pianoforte continua a sostenere il violoncello in ogni passaggio con figurazioni di sedicesimi e ottavi. Dopo un peregrinare tra tonalità lontane, torna fa minore nella ripresa, che qui è chiaramente individuabile grazie alla riproposizione del materiale usato dal pianoforte nell'esposizione.

L'*Andante cantabile* in 3/4 è invece in si bemolle maggiore. Ma c'è un espediente compositivo ingannevole: le terzine di ottavi reiterate in tempo ternario semplice fanno percepire quasi un 9/8.

Il terzo movimento, *Allegro vivace*, è in forma tripartita: si alternano Minuetto-Trio-Minuetto, ciascuno a propria volta bipartito. Il Minuetto è in re maggiore mentre il Trio in si minore. Il pianoforte mantiene la continuità ritmica tra le sezioni, mentre il violoncello vede dimezzare i valori nel passaggio dal Minuetto al Trio. L'*Allegro vivace* del Minuetto diventa *Allegro con brio* nel Finale, dove la tonalità che si afferma è fa maggiore, andando quindi al parallelo maggiore rispetto alla tonalità iniziale. Ogni attimo di silenzio lasciato da uno dei due strumenti subito è riempito dall'altro, in un continuo scambio che diventa improvvisamente meno denso nella coda, ma che contemporaneamente vede un crescendo dal piano al fortissimo.

### **Duetto per arpa e pianoforte**

Il brano, risalente al febbraio del 1836 e dedicato alle sorelle Giuseppina e Carolina Rovelli, è la seconda opera pubblicata della contessa ed è articolato in tre movimenti. Il primo, *Allegro maestoso*, in 4/4, è nella tonalità di si bemolle maggiore ed è costruito in forma sonata: troviamo l'esposizione, nella quale il primo tema viene enunciato nella tonalità d'impianto, un ponte modulante che porta al secondo tema, in contrasto con il primo e nella tonalità della dominante, uno sviluppo e una ripresa. Nava d'Adda ripete l'esposizione e possiamo così riascoltare come il secondo tema, che parte dalla tonalità di fa maggiore, abbia in realtà un carattere modulante. Nello sviluppo, la compositrice lavora sul primo tema e cita più volte l'incidenza ritmica che lo caratterizza. Il secondo tema si ripresenta più ornato, ma nella ripresa ritroviamo solo il primo, seppur citato parzialmente. Il collegamento tra sviluppo e ripresa è molto fluido, al punto che quasi non ci si accorge del passaggio.

Il secondo movimento è un *Andante cantabile* in sol maggiore e in tempo ternario. Anche esso ha una suddivisione interna: in questo caso è tripartita secondo uno schema ABA'. Le A sono nella tonalità di impianto e sono caratterizzate dalla stabilità armonica. La sezione B invece, dopo un'improvvisa affermazione della tonalità di mi bemolle maggiore, si avventura in una serie di modulazioni che la riconduranno a sol maggiore. L'*Allegro pastorale* in 6/8, terzo e ultimo movimento, richiama strutturalmente l'*Andante cantabile*: anche qui troviamo una tripartizione in cui le A sono in tonalità di si bemolle maggiore e sono stabili, mentre la B è modulante. Interessante è notare come gli strumenti siano trattati in modo paritetico, al punto che la composizione potrebbe essere eseguita da due pianoforti, possibilità prevista dalla compositrice che la specifica nel frontespizio del Duo.

### **Trio op. 18 per pianoforte, violino e violoncello**

Pubblicato nel 1870 dall'editore Giovanni Canti, il trio è articolato in 4 movimenti introdotti da un breve preludio: il primo è un *Allegro vivace* in 4/4, in tonalità di mi bemolle maggiore ed è, analogamente agli altri brani proposti durante questo concerto in forma sonata. La struttura è la medesima dei brani precedenti, ma la presenza di tre strumenti favorisce il gioco imitativo tra le voci, espediente che si ritrova in tutto il trio.

Nel secondo movimento, *Andante cantabile* in la bemolle maggiore, il violino e il violoncello si alternano nella guida e nel controcanto, il pianoforte li sostiene e collega i loro momenti lirici con passaggi espressivi ed anticipazioni melodiche. In alcuni casi raddoppia il violoncello.

Lo Scherzo Minuetto del terzo movimento si alterna col Trio in forma ABA; le tonalità sono rispettivamente do minore nel primo, caratterizzato da un *Allegro giusto* ritmico, e do maggiore nel secondo, meno mosso. Entrambi sono bipartiti. L'ultimo movimento *Allegro moderato* torna nella tonalità di mi bemolle maggiore. Qui è forte il richiamo al Classicismo viennese e ancora prima allo Stile galante per la limpidezza delle linee melodiche, l'accompagnamento in figurazioni spezzate e le piccole fioriture. Il tema principale passa da strumento a strumento e ricompare inframezzato da sezioni contrastanti secondo alternanze tipiche del rondò. La coda conclusiva è incalzante, concitata e avvince l'ascoltatore fino all'ultima nota. (*Giorgia Luoni*, allieva del biennio di Discipline storiche, critiche e analitiche della musica)

**Ingresso ad entrambi gli appuntamenti libero fino ad esaurimento dei posti disponibili.**

Ringraziando per l'attenzione che potrete riservarci,  
il nostro più cordiale saluto,

*Gianni Possio* delegato alla comunicazione  
*Raffaella Valsecchi* ufficio stampa

Conservatorio di Musica G. Verdi di Milano  
Mobile 334 1464034