

Milano
Duomo

Giovedì 17.IX.09
ore 21

*Matteo da Perugia e la prima
Cappella musicale del Duomo
di Milano*

Clemencic Consort
René Clemencic direttore
Coro Clairière
del Conservatorio
della Svizzera Italiana
puellae cantantes
Brunella Clerici direttore
Lorenza Donadini
coordinamento artistico coro

48°

Torino Milano
Festival Internazionale
della Musica

03_24.IX.2009
Terza edizione



**CAMERA
DI COMMERCIO
MILANO**

MILANO

SettembreMusica

Matteo da Perugia e la prima Cappella musicale del Duomo di Milano

*Ut Mediolanensis ecclesia debite et tam mirabiliter honoretur mellifluis
vocibus, dulcibus amoenisque cantibus, quam organorum sonitu*

All'entrata del Duomo:

Anonimi dell'Italia del Nord
London, British Library, Add. 29987
(ca. 1400)

Istanpitta "Principio di Virtu"
La Manfredina
Trotto
Saltarello

Matteo da Perugia (fl. 1402-1416), attr.
Modena, Bibl. Estense Universitaria,
α.M.5.24, n. 3

Gloria (organo)

Inno ambrosiano
Milano, Bibl. Trivulziana, 347

Aeterne rerum conditor (strofe 1-2-3)

Matteo da Perugia
Modena, Bibl. Estense Universitaria,
α.M.5.24, n. 99

Gloria

Antifone della Beata Vergine Maria
Liber Vesperalis [...] Ecclesiae Mediolanensis

Ave regina caelorum
Regina caeli

Nicolas Grenon (ca. 1375-1456)
Modena, Bibl. Estense Universitaria,
α.M.5.24, n. 93

Je ne requier (strumentale)

Matteo da Perugia
Modena, Bibl. Estense Universitaria,
α.M.5.24, n. 1

Ave sancta mundi salus

Inno ambrosiano
Milano, Bibl. Trivulziana, ms. 347

Fuga supra Gloria (strumentale)

Matteo da Perugia
Modena, Bibl. Estense Universitaria,
α.M.5.24, n. 11

Fuga supra Gloria (strumentale)

Anonimo (ca. 1400)
Faenza, Bibl. Comunale Manfrediana, 117

Sangilio (organo positivo)

Matteo da Perugia
Modena, Bibl. Estense Universitaria,
α.M.5.24, n. 27

Pres du soloil

Antifone della Beata Vergine Maria
Liber Vesperalis [...] Ecclesiae Mediolanensis

Tota pulchra es Maria
Alma Redemptoris mater
Salve regina

Inno ambrosiano
Milano, Bibl. Trivulziana, ms. 347

Aeterne rerum conditor (strofe 1-6-7)

Bonaiuto da Casentino († 1312)
Bibl. Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 2854

Hec medela corporalis (strumentale)

Inno anonimo
Milano, Bibl. Trivulziana, 347

Conditor alme syderum (strumentale)

Inno ambrosiano
Milano, Bibl. Trivulziana, 347

Deus creator omnium

Matteo da Perugia
Modena, Bibl. Estense Universitaria,
α.M.5.24, n. 82

Andray soulet (strumentale)

Matteo da Perugia
Modena, Bibl. Estense Universitaria,
α.M.5.24, n. 6

Laurea martirii/Conlaudanda est/Proba me

Psalmellus
*Antiphonale Missarum [...] Ecclesiae
Mediolanensis*

Hosanna in excelsis

Inno ambrosiano
Milano, Bibl. Trivulziana, 347

Aeterne rerum conditor (strofe 1-8-9)

Clemencic Consort
René Clemencic, direttore
Coro Clairière del Conservatorio della Svizzera Italiana, puellae cantantes
Brunella Clerici, direttore
Lorenza Donadini, coordinamento artistico coro

Presenting Partner
Camera di Commercio Milano

Matteo da Perugia “musicus” del Duomo e del Papa

Angelo Rusconi

Il Duomo di Milano e i Visconti

Quando nel 1402, sul finire dell'estate, il *musicus* Matteo da Perugia arriva a Milano per prendere servizio in Duomo, la situazione che gli si presenta sarebbe apparsa sorprendente ai nostri occhi di moderni. Soprattutto, avremmo trovato strano che in tali frangenti pensassero ad assumer cantori e installare organi. La superficie di 11.700 metri quadrati corrispondente all'odierna area della chiesa era occupata in larga parte dagli edifici per lo più sacri che sorgevano intorno all'antica cattedrale, sdoppiata nella chiesa iemale di Santa Maria Maggiore e nella più spaziosa chiesa estiva di Santa Tecla. La stessa Santa Maria Maggiore si ergeva ancora, inglobata nel perimetro della cattedrale nuova; ch  di quest'ultima, in quell'anno 1402, esisteva a malapena la met  e veramente completo era il solo presbiterio. Ma tanto bastava perch  in quel tempo una chiesa fosse considerata sufficientemente avanzata da celebrarvi la sacra liturgia. Chi dava inizio a un progetto immane come una cattedrale non si aspettava di vederlo compiuto. Accingendosi a edificare le loro foreste di pietra, gli uomini del Medioevo erano certi che altri dopo di loro - e poi altri ancora - avrebbero proseguito il lavoro e condotto a termine la casa di Dio, pietra dopo pietra, generazione dopo generazione.

La “data di nascita” del Duomo, fissata al 1386, vede convergere sul monumento la volont  della Chiesa e del popolo milanese. E l'interesse del potere politico. Che si chiama Gian Galeazzo Visconti, signore di Milano. I suoi predecessori avevano messo insieme un dominio esteso dalla Lombardia all'Emilia e al Piemonte e gi  fino a Genova. Gian Galeazzo ne governava la parte occidentale, sull'altra signoreggiava suo zio Bernab . Almeno fino al 6 maggio 1385. Siamo presso la Basilica di Sant'Ambrogio; Gian Galeazzo ha fatto sapere allo zio che, recandosi in pellegrinaggio a Varese, sarebbe passato di l . Bernab  viene incontro al nipote per abbracciarlo; un cenno di Gian Galeazzo e i soldati lo arrestano. Gettato nelle segrete del castello di Trezzo, sull'Adda, ne uscir  sei mesi dopo, morto.

Gian Galeazzo resta signore unico dello Stato di Milano. Risiede abitualmente nel castello di Pavia. Qui ha sede la celebre biblioteca fondata da Galeazzo II. Vi si compendiano la tradizione culturale francese e quella italiana, toscana in particolare; lascito, quest'ultima, dei numerosi letterati e scienziati italiani che frequentavano la corte pavese, oltre che delle ripetute dimore di Francesco Petrarca in quella citt  fortemente cosmopolita. Agli inizi del Quattrocento la biblioteca sfiora i 1000 volumi. In Europa   seconda solo a quella di Carlo V, attira visitatori da ogni parte del Continente e dall'Inghilterra. I tradizionali legami viscontei con la cultura francese si rinsaldano grazie a matrimoni: nel 1368 Gian Galeazzo impalma Isabella, figlia di Carlo V re di Francia, nel 1387 la loro figlia Valentina sposa Luigi d'Orléans, fratello di Carlo VI. La musica   una presenza di lunga data presso di loro: Jacopo da Bologna, Giovanni da Firenze e Maestro Piero, rappresentanti eminenti della prima *Ars nova* italiana, erano stati al servizio dei Visconti intorno alla met  del secolo (Jacopo di certo, molto probabilmente gli altri); vari testi intonati da compositori del tempo accennano all'ambiente di corte, come vedremo.

Il potere si manifesta anche per mezzo di simboli e monumenti. Come la grande cattedrale che Milano ha cominciato a costruirsi. All'intervento personale del Duca   stata attribuita la scelta di impiegare il marmo (anzich  il solito cotto lombardo). Quel marmo ora bianco-rosato, ora virante al grigio, ch'egli concede di estrarre gratuitamente dalle cave di Candoglia, sul lago Maggiore; tuttora la Fabbrica del Duomo ha su di esse diritto esclusivo. Il marmo arrivava via acqua, attraverso il sistema dei Navigli; una piccola dar-



sena era stata scavata appositamente non lontano dell'area presbiterale, come ricorda tuttora il toponimo di via Laghetto (era il Laghetto di Santo Stefano, poi detto dell'Ospedale, interrato solo nel 1857). Per essere esentate dai dazi, le pietre dovevano recare incisa la scritta "A.U.F.", *Ad Usum Fabricae* (di qui l'espressione popolare "a ufo" per dire "senza pagare, gratis").

Non è un fatto di gusto; non soltanto, almeno. È una scelta 'politica': la cattedrale milanese deve rivaleggiare con le più importanti chiese europee. Anzi, sarà la più grande. Si guarda oltralpe, i primi artefici italiani sono in parte sostituiti, in parte affiancati da ingegneri e artisti stranieri: Nicolas de Boneventure porta la raffinata esperienza del gotico francese, Heinrich Parler quella del gotico tedesco; Giacomo da Campione (uno dei tanti comacini attivi in Duomo) e Hans Fernach scolpiscono i portali delle due sagrestie; Giovannino De Grassi, il fantastico miniatore dell'*Offiziolo* di Gian Galeazzo Visconti, il disegnatore del superbo *Taccuino*, presta la sua opera come architetto e scultore. Nei primi quindici anni si porta avanti un lavoro di estrema complessità, che imposta e condiziona il destino del Duomo per i secoli che ci vorranno a completarlo.

Aggiungi che nel 1395 l'azione diplomatica da tempo in atto dà il suo frutto: Gian Galeazzo ottiene dall'imperatore il titolo di duca, legittimando così la signoria ottenuta coi mezzi che sappiamo. L'asticella si alza. Il Nord non basta più. L'obiettivo ora è l'Italia, è la creazione di uno stato italiano. Il Duomo sarà il tempio del suo re, la Certosa di Pavia, cui darà mano dieci anni dopo, il mausoleo.

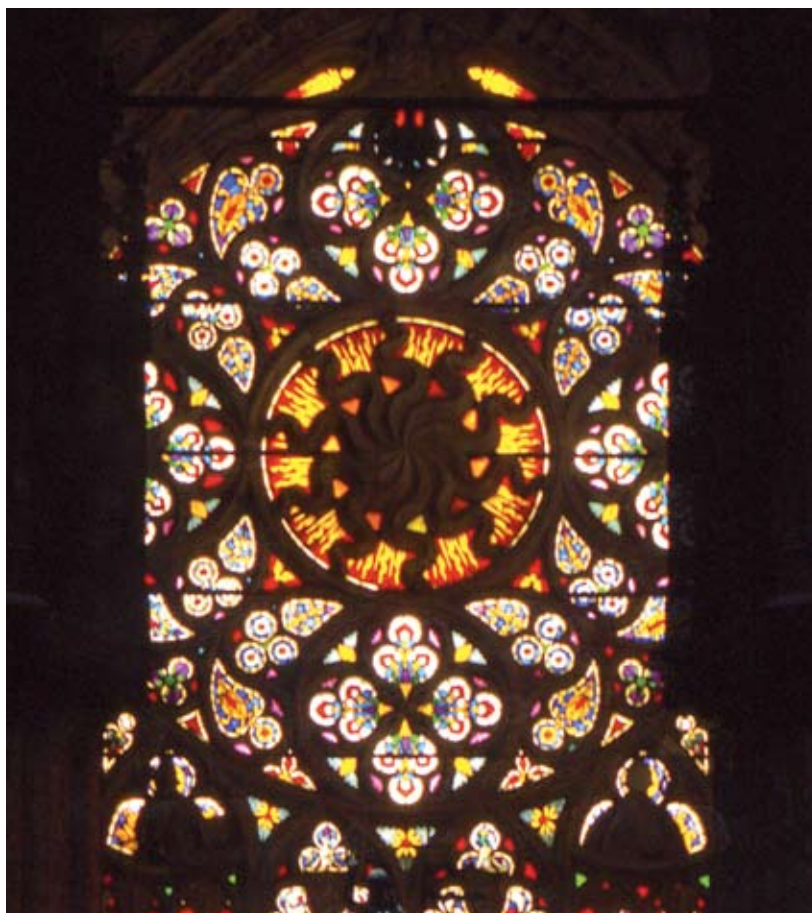
Nel gigantesco finestrone absidale, culmine del programma iconografico del Duomo (il cui disegno finale, opera di Filippino da Modena, risale proprio al



1402), trovi la chiave di lettura politica dell'edificio nascente: la *raza* (raggiera) o *radia magna*, la ruota fiammeggiante, simbolo di Cristo, ma anche divisa araldica di Gian Galeazzo. Francesco Petrarca l'aveva ideata in occasione delle nozze con Isabella, unendovi il motto *A bon droit*. Sopra nel traforo posa l'aquila imperiale, emblema che Gian Galeazzo aveva acquisito di diritto con l'investitura del 1395. Ancora, l'effigie del Duca si riconosce nella statua di san Giorgio che sormonta la prima guglia del Duomo, detta Guglia Carelli perché costruita con la strepitosa eredità lasciata alla Fabbrica nel 1394 dal mercante Marco Carelli. La *raza* di Gian Galeazzo è descritta nel canone *Le ray au soleil* già attribuito a Johannes Ciconia, musicista nativo di Liegi installato a Padova, in relazione con la corte di Pavia negli anni '90 del Trecento; vedi in lui il rappresentante per antonomasia della fusione fra stile italiano e francese nella nuova cultura internazionale che si fa strada in quel passaggio di secolo.

Alle mire del Duca resta a opporsi la sola Firenze. Con un alleato inatteso: la peste. La terribile Peste Nera, dopo aver pressoché dimezzato la popolazione europea nella prima metà del secolo, aveva allentato la presa dopo il 1351; ma per tutto il secolo continuò ad aleggiare sul continente. Alla vigilia della

TAVOLA 2. Disegno del finestrone absidale. Si distingue la *raza*, sormontata dall'aquila e da Dio Padre; al di sotto sant'Ambrogio e san Galdino, ai fianchi l'Annunciazione, con l'Angelo e la Vergine (*Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente pubblicati a cura della sua amministrazione*, Milano, Brigola poi Reggiani, 1877-85, Appendice I).



battaglia finale, colpito dal morbo, Gian Galeazzo Visconti muore improvvisamente a Melegnano il 3 settembre 1402. Per curiosa coincidenza, esattamente nello stesso giorno il Capitolo della cattedrale milanese (cioè l'adunanza dei canonici) delibera l'assunzione di «Magister Matheus de Perusio».

La musica in Duomo e l'arcivescovo Pietro Filargo

Sembra probabile che un altro avvenimento, certo meno eclatante, vada messo in relazione con la nomina di Matteo: l'elezione alla cattedra episcopale milanese di Pietro Filargo (conosciuto anche come Pietro da Candia, ovvero Creta, suo luogo di nascita), un francescano che grazie al favore di Gian Galeazzo aveva già guidato diverse diocesi nord-italiane. Il costante legame del musicista con le future vicende del Filargo fa pensare che si tratti di una concomitanza non casuale. Più problematico esprimersi sull'altra coincidenza, che Perugia fosse in quel periodo sotto il dominio visconteo. Ricerche di contatti diretti di Matteo con la famiglia ducale hanno dato in passato esito negativo; del resto, sappiamo dal nome che era nativo di Perugia, ma quale fosse stata la sua vita prima di venire a Milano ci è oscuro. In ogni caso, il presule era pienamente inserito nel sistema di potere visconteo: la prospettiva culturale europea impressa a Pavia e a Milano da Gian Galeazzo sembra armonizzarsi alla perfezione con l'arrivo di un *musicus* protagonista, come vedremo, della sintesi fra tradizione italiana e orientamenti francesi. Chissà: sarà stato l'ultimo atto - forse indiretto o forse no - della politica culturale del Duca?

Certo, Pietro Filargo e Matteo non capitano nel momento più felice. La situazione politica volge in breve al peggio. Morto Gian Galeazzo, il Ducato - come era uso presso i Visconti - è diviso fra i figli e si dissolve in pochi anni. Solo dopo la morte del degenero Giovanni Maria, assassinato nel 1412, Filippo

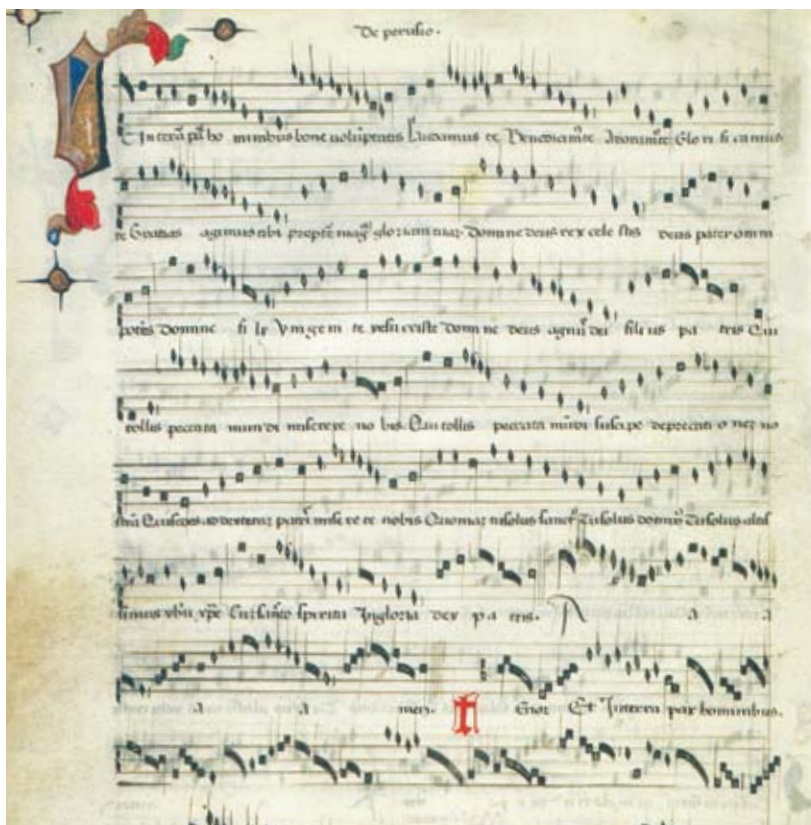


TAVOLA 4. Un Gloria di Matteo da Perugia nel Codice Estense
(Modena, Biblioteca Estense Universitaria, a.M.5.24, f. 22v)

Maria - uno scombinato di prima categoria, paranoico, eccentrico, ma abile politico - comincia a rimettere insieme i cocci e a rinverdire il prestigio di Milano. Anche la situazione del Duomo è surreale. Nei due anni precedenti, il cantiere è stato squassato dalle polemiche. L'architetto francese Jean Mignot va dicendo che crollerà tutto. Tale è l'incertezza che per circa ottant'anni, fino all'avvento di Ludovico il Moro, la costruzione sarà quasi ferma; il Duomo resta a metà. Non rimangono però inoperosi gli scultori. Nella bottega di Jacopino da Tradate si esegue il sepolcro di Marco Carelli, il benefattore di questi primi anni. Jacopino e Michelino da Besozzo avviano una scuola locale di scultura che durerà secoli. Proprio nel 1402, Isacco da Imbonate e Paolino da Montorfano disegnano le figure dell'Annunciazione che si affiancano alla famosa *raza* nel rosone absidale. Ed ecco a poco a poco innalzarsi le vetrate. In questo *bailamme* dovevano trovar spazio anche le celebrazioni liturgiche. L'antica Santa Maria Maggiore persisteva pressoché intatta; solo nel 1418 l'abside e la volta vengono demolite e l'altare (risalente al 1185) collocato nel nuovo presbiterio, ove sarà consacrato da papa Martino V di ritorno dal Concilio di Costanza.

Tuttavia, indicazioni su un'attività musicale gestita dalla Fabbrica si trovano già alla fine del Trecento. Tralasciando suonatori di trombe e pifferi pagati per accompagnare processioni, registriamo nel 1395 il nome di un organista, proveniente egli pure dal Centro Italia: Antonio Monti da Prato, che anzi risulta operante fin dall'anno precedente. Dapprincipio il suo impiego rientra nei confini della 'musica straordinaria': mentre l'intonazione quotidiana dei sacri canti è compito del clero, in occasioni di particolare solennità s'ingaggiano musicisti professionisti esterni. È una pratica rimasta in voga per secoli, specie in chiese che non potevano permettersi cappelle stabili professionali di grandi (e talvolta nemmeno piccole) dimensioni. Infatti il documento del 10 giugno 1394 impegna l'organista a suonare «in vigiliis et festivitibus sanctorum Johannis et Petri proxime futuris», quindi probabilmente nei primi Vespri, Messa ed eventualmente secondi Vespri delle sole feste di san Giovanni e di san Pietro. Monti dovette fare una buona impressione: in settembre l'incarico è esteso alle viglie e feste del Signore e degli Apostoli e di qualsiasi altra solennità indicata dai deputati della Fabbrica. Egli diviene a tutti gli effetti il primo organista del Duomo. Contemporaneamente, viene commissionata a Martino de' Stremidi da Concorezzo, professore nella casa dei frati di San Calimero, la costruzione di un grande organo, ultimato nel 1397. Per intanto frate Martino ne presta uno di sua proprietà, evidentemente uno strumento mobile di ridotte dimensioni.

Quanto alle melodie liturgiche, intonate dai canonici (e dai mansionari, preti più giovani che aiutavano il Capitolo nel canto), erano quelle che vanno sotto il nome di canto ambrosiano e che costituiscono il repertorio musicale della Chiesa milanese (come il gregoriano è quello della Chiesa romana).

L'ingresso del nuovo arcivescovo marca un cambiamento significativo. Nel contratto stipulato con Matteo, la Fabbrica s'impegna a versare fiorini 48 annui affinché

ipse Magister Mattheus cum habitu videlicet Camisia singulis festis solemnibus intersit offitiis Missarum, et Vesperorum eiusdem Ecclesiae una cum Dominis Ordinariis ibique biscantet chorumque eiusdem Ecclesiae dulcibus melodiis honoret.

Lo stesso maestro Matteo in ogni festa solenne intervenga con l'abito ossia camice agli uffici delle Messe e dei Vespri in detta chiesa insieme ai signori ordinari e qui 'biscanti' e ne onori il coro con dolci melodie.

È un testo che sorprende. In primo luogo, il titolo di *magister capellae*, attribuito a Matteo anche in dizionari recenti, non appare affatto nei documenti della Fabbrica del Duomo. Matteo è detto «muxichus sive magister a cantu» oppure *biscantator* o *discantator* (rare alterazioni del normale termine *discantor*, pure attestato negli stessi registri, e del meno usuale *biscantor*). E

come avrebbero potuto nominarlo maestro di una cappella che non esisteva? Lo sappiamo, dal 1395 era stato assunto l'organista Antonio Monti da Prato, ma a quel tempo non vi era in Duomo alcun gruppo professionale di cantori. Su questo punto va fatta chiarezza una volta per tutte. Il compianto Nino Pirrotta, maestro degli studi sulla musica fra Medio Evo e Rinascimento, non si stancava di ripetere che «le chiese in quel tempo non avevano *cappelle*, ma *capitoli*; le funzioni musicali dei quali, un tempo essenziali, erano venute ad essere delegate il più delle volte a uno o due *mansionarii*, una specie di canonici di seconda classe»; perciò criticando, con ragione, l'uso dei termini *cappella* e *maestro di cappella* per designare i responsabili della musica nelle chiese almeno fino alla metà del Quattrocento.

Che cosa significa dunque «biscantare unitamente ai signori ordinari (...) e onorarne il coro con dolci melodie»? Molto probabilmente, cantare una seconda voce sopra le melodie intonate dai canonici. È la realtà tipica della tradizione polivocale italiana: un'arte di tipo improvvisativo, che consiste nell'aggiunta di una o più voci alle melodie liturgiche gregoriane o (in questo caso) ambrosiane. La polifonia dotta e fissata per scritto della cosiddetta *Ars nova*, che appare come una meteora nel Trecento italiano, è un fatto eccezionale; la norma era far polifonia *alla mente*, improvvisando secondo i modi di una consuetudine viva.

Che tale inveterata prassi sia durata a lungo anche a Milano e ben dopo Matteo, è testimoniato alla fine del secolo da Franchino Gaffurio. Nominato nel 1484 maestro di cappella in Duomo, nel trattato *Practica musice* (pubblicato nel 1496) descrive orripilato il *falsum contrapunctum* - procedente per aspre sovrapposizioni sonore di seconda e quarta - di cui «i nostri Ambrosiani fanno uso nelle viglie solenni dei martiri e in alcuni canti delle Messe da morto». Due secoli prima, questo arcaico modo di cantare aveva fatto esclamare ad Elia Salomon che i Lombardi «ulul(av)ano come lupi».



TAVOLA 5. Esempio di decorazione scultorea in Duomo: Sagrestia Capitolare, Portale d'ingresso, fine sec. XIV



TAVOLA 6. Il monumento di papa Martino V in Duomo, scolpito nel 1424 da Jacopino da Tradate



TAVOLA 7. Manoscritto di canto ambrosiano risalente al Quattrocento. Le note sono tracciate con la grafia musicale in uso a Milano, che all'epoca di Matteo si presentava in questa caratteristica stilizzazione di tipo gotico; una particolarità immediatamente visibile è l'uso del rombo anziché della forma quadrata per indicare le note singole. Si vedono in questa pagina canti di stile molto ornato, ricchi di vocalizzi (prima riga), alternati a pezzi estremamente semplici (righe 2 e 3) e di stile intermedio (ultime righe). La festa liturgica è Pentecoste (Milano, Biblioteca del Capitolo Metropolitano, II.F.1.3, f. 156v)

Il contratto di Matteo proseguiva con i seguenti punti:

che gli si assegni un luogo idoneo nella chiesa, cioè nel palazzo esistente presso la facciata della stessa, e quivi debba insegnare la musica a tutti quelli che vogliono imparare, vietatogli però di tener scuola altrove in questa città; che l'una o l'altra delle parti non volendo continuare questo contratto debbano premunirsi un mese prima; che debba insegnare gratuitamente l'arte musicale a tre fanciulli idonei scelti dai deputati.

Gli si concede dunque di far scuola di musica in un locale idoneo, sotto condizione di non esercitare altrove. Infine, è tenuto a istruire gratuitamente tre ragazzi. Ora, le chiese medioevali erano piene di fanciulli. I monasteri prima, poi le cattedrali sono centri di cultura e d'insegnamento, la musica vi occupa un posto di rilievo e i *pueri cantores* partecipano regolarmente alle funzioni religiose in canto. A Milano la loro presenza era così importante che nel repertorio ambrosiano vi sono speciali pezzi destinati all'esecuzione con le voci bianche: i *responsoria cum infantibus*, spesso ricchi di complessi vocalizzi di decine e decine di note (vedi Tavola 8). Ma questa disposizione contrattuale sembra alludere ad altro: il testo latino parla di *ars seu scientia musicae*, cioè della teoria musicale. In quest'epoca, ciò implica in primo luogo lo studio della notazione mensurale. È la scrittura musicale con la quale è fissata sulla carta la grande polifonia d'arte, che solo cantori specializzati sono in grado di eseguire.

Possiamo dunque concludere che, se Matteo non fu ingaggiato come maestro di cappella perché una cappella non esisteva (ancora fino al 1430 in Duomo non si andò oltre il numero massimo di tre cantori), il suo arrivo pose le basi per la formazione di un gruppo di *musici* e *pueri* in grado di cantare la polifonia di alto rango. I tre fanciulli potevano infatti eseguire le parti acute di pezzi a due o tre voci di cui Matteo sosteneva il *tenor* (la parte più grave, su cui poggia la composizione); con l'aiuto di qualche cappellano o mansionario si sarebbe potuto introdurre un *contratenor* (ossia una seconda parte grave). A questo proposito mi sembra rivelatore l'organico di una possibile "cappella" proposto a Lorenzo de' Medici nel 1469: un *tenor*, un *contratenor* e tre cantori di soprano. È esattamente l'organico sopra descritto. Naturalmente era sempre possibile l'ingaggio di professionisti esterni in occasione delle principali feste, secondo la ricordata abitudine della "musica straordinaria".

Un altro dato negativo merita la nostra attenzione: nei documenti non si fa il minimo cenno alla composizione di musica. I *musici* erano assunti in veste di cantori; l'abilità e la fama nel comporre non costituivano titolo preferenziale né la composizione era un incarico contemplato nelle disposizioni contrattuali. La situazione cambierà lentamente nel corso del Quattrocento, dando luogo alla figura del compositore di professione.

I primi tempi filano lisci. Ma in quegli anni tormentati ci si poteva aspettare di tutto: la peste, la carestia, talvolta l'una e l'altra insieme. Nel 1405 i canonici fanno fagotto per timore del morbo. Gli amministratori prospettano la sospensione del salario ai due *musici* (Matteo e l'organista Monti), ma si commuovono e alla fine concedono pure un sussidio. Altre volte è Matteo a mancare: i documenti accennano ripetutamente (per le solite beghe economiche) ad assenze al seguito dell'arcivescovo a Pavia, altro segno dello stretto rapporto che legava i due. I guai non finiscono qua. La scarsa sensibilità delle istituzioni italiane verso la musica dev'essere di lunga data: nel 1407 si discute un'istanza che propone di sopprimere la carica di maestro di cappella e impiegare il denaro in qualcosa di più utile. Invece, di lì a poco viene preso un altro provvedimento: a Matteo sono affiancati due preti cantori «perché la voce di uno è voce di nessuno»; il che conferma che non esisteva (ancora) una cappella propriamente detta e che Matteo continuava a biscantare solo soletto sulle melodie liturgiche (e al limite a sostenere parti gravi di polifonie in cui le voci acute erano intonate dai fanciulli della sua scuola). Ma contemporaneamente il suo nome scompare di punto in bianco dai registri e l'anno successivo la

Fabbrica nomina un nuovo *musicus seu biscantator*: prete Ambrogino da Pessano, cappellano in Duomo.

Più nessuna traccia si trova di Matteo fino al 1414, quando la Fabbrica, richiamandosi al contratto del 1402, lo riassume con salario aumentato. Ambrogino non viene licenziato, quindi i due maestri operano fianco a fianco, sempre coadiuvati dall'intramontabile organista Monti. La presenza di Matteo continua, con interruzioni, fino al 1416, dopodiché il suo nome sparisce per sempre. Nel 1418, Ambrogino lamenta per scritto che il proprio salario sia inferiore a quello già percepito da Matteo; tale notizia non implica che fosse morto, come qualcuno ha dedotto troppo precipitosamente. Per converso, avendo Matteo composto parti integrative a brani di Grenon e Fontaine, che furono in Italia negli anni Venti, si è ipotizzato che fosse ancora attivo negli stessi anni; ma nemmeno questa è una prova sicura, dal momento che manoscritti di quei pezzi potrebbero essere giunti in Italia precedentemente all'arrivo degli autori. A margine, va preso atto che quanto conosciamo di Matteo a Milano è frutto dell'esame di documenti significativi, ma quantitativamente limitati rispetto alla moltitudine conservata nell'Archivio della Fabbrica del Duomo; è possibile perciò che future ricerche facciano emergere nuovi particolari. Di contro, una sezione fondamentale come le ordinazioni capitolari del periodo più antico (1390-1444) è andata quasi interamente perduta nell'incendio scoppiato all'Esposizione Internazionale di Milano il 3 agosto 1906, che distrusse molti preziosi reperti esposti nel Padiglione del Duomo.



TAVOLA 8. I lunghi vocalizzi tipici del canto ambrosiano: le melodiae del Responsorio cum infantibus *Sperent in te* (Milano, Biblioteca del Capitolo Metropolitano, II.F.I.I, f. 80v)



TAVOLA 9. Pasqua. Miniatura di un manoscritto quattrocentesco di canto ambrosiano, già pertinente al Capitolo di San Biagio ossia Capitolo Minore della Metropolitana (Milano, Biblioteca del Capitolo Metropolitano, F.II.1.3, f. 6v)



TAVOLA 10. Alessandro V (Pietro Filargo) in abiti pontificali (stampa del XVI secolo)

Il Grande Scisma

Dall'inizio del Trecento i papi si erano trasferiti ad Avignone e governavano sotto l'influenza della monarchia francese. Sull'onda di un forte movimento di pressione, sostenuto fra l'altro da santa Caterina da Siena, Gregorio XI riporta la sede a Roma nel 1377. Alla sua morte il Conclave, condizionato da intimidazioni popolari in favore di un papa italiano, elegge Urbano VI. Questi si inimica ben presto il collegio cardinalizio, a maggioranza francese, che, col pretesto delle minacce subite, procede a eleggere un nuovo papa, Clemente VII, imparentato col re di Francia. Mentre Urbano resta a Roma, Clemente si accasa ad Avignone. È il Grande Scisma della Chiesa occidentale, che durerà fino al 1417. L'esistenza contemporanea di due papi con altrettanti collegi cardinalizi, amministrazioni, diplomazie, crea una confusione inimmaginabile. Non solo i vari stati europei, ma anche le singole diocesi prendono posizione per l'uno o per l'altro, scomunicandosi a vicenda. È stato argutamente osservato che più di una generazione di europei morì senza sapere se avesse ricevuto sacramenti validi, dal battesimo all'estrema unzione. Nel 1389 Urbano muore, ma prontamente i suoi cardinali eleggono Bonifacio IX. Nel 1394 muore Clemente e anche stavolta i suoi nominano un altro papa, Benedetto XIII. La situazione era tragicomica. Nel tentativo di farla finita, nel marzo 1409 fu indetto un grande Concilio a Pisa, ma i due papi non si presentarono. A questo punto il Concilio li depose entrambi ed elesse a sua volta un papa, col risultato che ora ce n'erano tre. Il papa eletto dal Concilio di Pisa il 26 giugno 1409 fu proprio il principale fautore dell'assise, Pietro Filargo, che prese il nome di Alessandro V. Questi, ormai settantenne, non aveva più le forze per affrontare l'immane impegno con l'energia che sarebbe stata necessaria; insediata la corte a Bologna, regnerà per un solo anno, di fatto manovrato dal legato pontificio, il cardinal Cossa, che gli sarebbe succeduto con il nome di Giovanni XXIII. Alessandro morì il 3 maggio 1410, lasciando di nuovo la Chiesa in un'incertezza che terminerà soltanto con il Concilio di Costanza, indetto sette anni più tardi. Oggi, questi Alessandro V e Giovanni XXIII sono spesso definiti 'antipapi', dal momento che il loro nome è stato depennato dall'elenco ufficiale dei papi. Tale espunzione è molto recente (risale al 1947) e risulta abbastanza curiosa, date le circostanze storiche; in effetti furono sempre considerati papi legittimi, prova ne sia che figurano nei tondi con i ritratti di tutti i pontefici nella Basilica di San Paolo fuori le Mura, iniziati nel 1847.

Gli anni del Grande Scisma

Come si spiega quell'assenza di sette anni? La chiave è nuovamente da ricercare nel rapporto con l'arcivescovo. Nel 1405 Pietro è nominato cardinale; da allora, si muove ben oltre i confini diocesani. Questo francescano colto e mite si è impegnato anima e corpo nel tentativo di comporre uno dei più sconcertanti dissidi nella storia della Chiesa: il Grande Scisma.

Il fatto che Matteo non risulti più presente in Duomo dal 1407 ha fatto supporre che abbia seguito l'arcivescovo nei suoi spostamenti sempre più frequenti; dal 1408 Pietro Filargo non fu più a Milano, totalmente assorbito dalla preparazione del Concilio di Pisa. Il musicista avrebbe fatto parte della cerchia di cantori che furono presenti al Concilio, per poi stabilirsi a Bologna sempre alla corte del suo antico protettore, ora papa.

Morto il Filargo, sarebbe rimasto presso il nuovo pontefice Giovanni XXIII. Non credo però che l'abbia seguito nell'avventura di Costanza. Questa ipotesi, avanzata peraltro con grande cautela da Ursula Günther, mi sembra contraddetta dal documentato ritorno a Milano del 1414, in concomitanza con il declinare delle sorti di Giovanni nel difficile periodo che precede l'apertura del Concilio di Costanza. Giovanni indice il Concilio durante un soggiorno a Lodi nel dicembre 1413; la riassunzione di Matteo in Duomo avviene in data 8 maggio 1414; l'apertura di Costanza cade il 1 novembre dello stesso anno. Non è improbabile che, preso atto del prossimo trasferimento della corte da Bologna al Nord e della sempre più precaria situazione di Giovanni XXIII (che sarà deposto dallo stesso Concilio), egli abbia preferito o dovuto rimanere in Italia, facendo ritorno alla sua antica sede milanese. Günther aveva immaginato a Costanza un incontro fra Matteo e Antonio Zacara da Teramo, l'altro grande musicista italiano dell'epoca. Grazie ai documenti emersi negli ultimi anni, possiamo dire che verosimilmente i due entrarono in contatto, ma a Bologna e ancor prima a Pisa. Zacara è documentato quale *scriptor* e *musicus* presso Bonifacio IX a Roma negli anni 1389-1404, poi il suo nome scompare finché nel 1413 lo troviamo alla corte bolognese di Giovanni: ragionevolmente Agostino Ziino vede in questo intervallo l'abbandono della sede romana, il passaggio a Pisa e l'impiego presso i due "antipapi pisani", ov'era anche Matteo.

La musica di Matteo e l'Ars subtilior

Se lo scisma fu un dramma e uno scandalo per la Cattolicità, ebbe paradossalmente effetti benefici sulla storia della musica. L'esistenza per decenni di due e a un certo punto tre cappelle papali, le frequenti peregrinazioni dei papi stessi in Italia e in Europa, gli spostamenti delle corti cardinalizie per i concili, moltiplicarono le occasioni di scambio culturale e favorirono la circolazione di musiche e musicisti; un ruolo chiave fu giocato inoltre dalle corti signorili (nel Nord Italia *in primis* la viscontea Pavia, la cui cultura cosmopolita s'irraggiava su Milano e sull'intero Ducato). Si formò così un repertorio internazionale, che fuse le tradizioni locali in uno stile manieristico oggi chiamato *Ars subtilior*.

È un linguaggio musicale volutamente complesso sia nei contenuti sia nella forma grafica con cui è fissato sulla pagina, decifrabile a pochi iniziati che partecipano non soltanto di pari conoscenze, ma anche del medesimo ambiente. Se già in origine la definizione *Ars nova* si riferiva a una nuova maniera di scrivere la musica, ora la notazione è una componente ancor più fondamentale. Spinta a un grado di sofisticazione paragonabile soltanto a certe sperimentazioni della moderna avanguardia, è causa e insieme effetto di uno stile dominato da ritmi intricati e cangianti, sincopazioni spinte

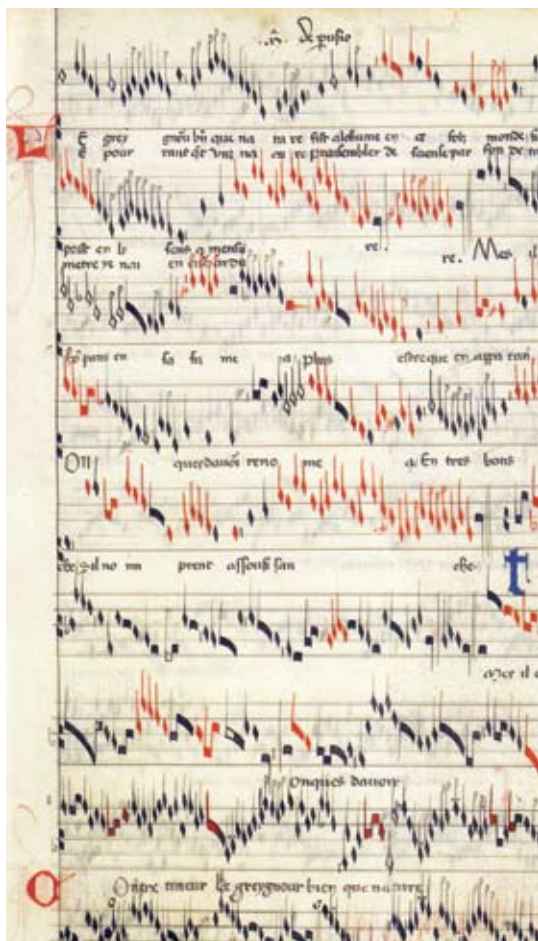


TAVOLA II. Matteo da Perugia.
Le greynour bien: tipico esempio della sofisticata grafia musicale dell'Ars subtilior che alterna note nere, rosse, mezze nere e mezze rosse, nere vuote, rosse vuote (Modena, Biblioteca Estense Universitaria, a.M.5.24, f. 32r)

Le composizioni di Matteo da Perugia

Tutte e trenta le composizioni conosciute di Matteo (più alcuni *contratenor* sostitutivi per composizioni d'altri) sono conservate nel manoscritto a.M.5.24 della Biblioteca Estense Universitaria di Modena (noto fino a pochi decenni fa con la segnatura Latino 568); il codice contiene altre sette composizioni e tre *contratenor* a lui attribuibili sia per ragioni stilistiche sia perché, con una sola eccezione, sono raccolte nel primo fascicolo, che ha inizio e fine con opere sue e non presenta nomi di altri autori. Le voci inferiori del rondeau *Pour bel acueil* si trovano anche nel frammento di Berna (Burgerbibliothek, Fragm. 327, forse originario di Pavia); tre *contratenor* nel frammento di Parma (Archivio di Stato, Frammenti musicali, Armadio B, Busta 75); un *contratenor* per la ballata *Je ne requier* di Grenon nel frammento Boorman (New York, Stanley Boorman Private Collection). Secondo G. K. Greene, l'attribuzione di due brani senza parole contenuti in un manoscritto di Firenze (Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichi 26), scritta in forma strettamente abbreviata, sarebbe leggibile come "Matheus", ma non c'è consenso universale in merito. A giudicare dal numero delle fonti superstiti, dunque, la sua musica non sembra aver avuto ampia diffusione. Conta in maggioranza pezzi profani (ballate francesi e italiane, *virelais*, *rondeaux*, un canone); vi sono poi parti di Messa (*Gloria* e *Credo*) e due mottetti isoritmici. Le tecniche compositive sono quelle dello stile francese tardo-medioevale (isoritmia, canone, imitazione, sovrapposizioni ritmiche), mentre di matrice italiana è la fitta ornamentazione che spesso accompagna le melodie; i chiaroscuri di un raffinato cromatismo e l'amore della citazione (di pezzi propri e altrui) completano il quadro. In altri casi prevale invece una maniera abbastanza semplice e scorrevole, più vicina al gusto rinascimentale.

all'estremo, melodie frastagliate, screziate di melismi minutissimi.

Arte davvero *subtilior* o perfino *subtilissima*, densa di allusioni e citazioni (nei testi e nel suono), accessibile e comprensibile in via esclusiva alla ristrettissima *élite* signorile ed ecclesiastica nell'ambito della quale è scritta, eseguita, ascoltata. È una situazione socio-culturale completamente differente dalla nostra, che non conosce il concetto di 'pubblico' in senso moderno. Un uditorio più vasto è quello che assiste alle solenni cerimonie liturgiche, ma è una folla indistinta che s'intravede sullo sfondo, estranea ai meccanismi della committenza e del gusto che presiedono alla realizzazione artistica. Questo senso di *musica reservata* ben emerge da alcuni brani al massimo grado intricati, su testi contenenti sottili allusioni ad altri musicisti, verso i quali costituiscono una sorta di sfida o di risposta.

Le composizioni di Matteo da Perugia sono tramandate da un manoscritto conservato a Modena, che raccoglie composizioni di autori famosi come Antonello da Caserta, Magister Zacharias, Filippotto da Caserta, Andrea dei Servi, Senleches, Machaut, Bartolino da Padova, Bartolomeo da Bologna, Ciconia, Grenon, Landini, e di numerosi altri meno noti; ma Matteo è l'autore più presente in assoluto, con ben 30 composizioni quasi tutte *unicum* (cioè non testimoniate da altra fonte), per cui si ritiene oggi che abbia avuto dirette responsabilità nella sua realizzazione. Le diverse fasi redazionali del codice, composto di cinque fascicoli, sembrano rispecchiare le tappe della sua carriera: il periodo di Milano/Pavia, il Concilio di Pisa, il successivo ipotizzato servizio a Bologna. I tre fascicoli centrali, i più moderni, raccolgono sostanzialmente il repertorio di alcuni cantori papali (e dei musicisti con loro in relazione): un *musicale collegium* al quale ci si rivolge con la deferenza dovuta a sommi specialisti dell'arte, da identificare con il gruppo al servizio dei "papi pisani" Alessandro V e Giovanni XXIII. (Ricordo per inciso che canti riportabili a Pietro Filargo/Alessandro V e ai suoi cantori si trovano anche altrove: il mottetto di Ciconia *O Petre Christi discipule* è direttamente allusivo, sembra, a Pietro; e forse anche la ballata *Dime, Fortuna, poi che tu parlasti*).

Era un ambiente in cui si respirava un'aria davvero internazionale. Il modello con cui misurarsi era la polifonia francese, soprattutto di matrice avignone (difatti ne abbiamo importanti fonti copiate in Italia). Questi autori italiani ne assimilano alla perfezione i procedimenti tecnici più scaltriti; fanno sfoggio di *subtilitas* nei ritmi, nella notazione, nel gioco dei rimandi e



TAVOLA 12.

Una pagina dei fascicoli centrali del Codice Estense con la ballade *En ce gracieux tamps joli* di Jacob Selesses o Senleches (Modena, Biblioteca Estense Universitaria, *a.M.5.24*, f. 25v)

delle citazioni. La componente genetica si manifesta in un far musica arioso e melodico, che emerge nei pezzi meno ansiosi di competere coi transalpini. Ancora tipicamente italiana è la tendenza a polarizzare la composizione fra la voce più acuta (melodizzante) e quella più grave (di sostegno). Ne risulta, alla fine, uno stile speciale, che spesso interseca sacro e profano rielaborando per il tempio ballate e madrigali.

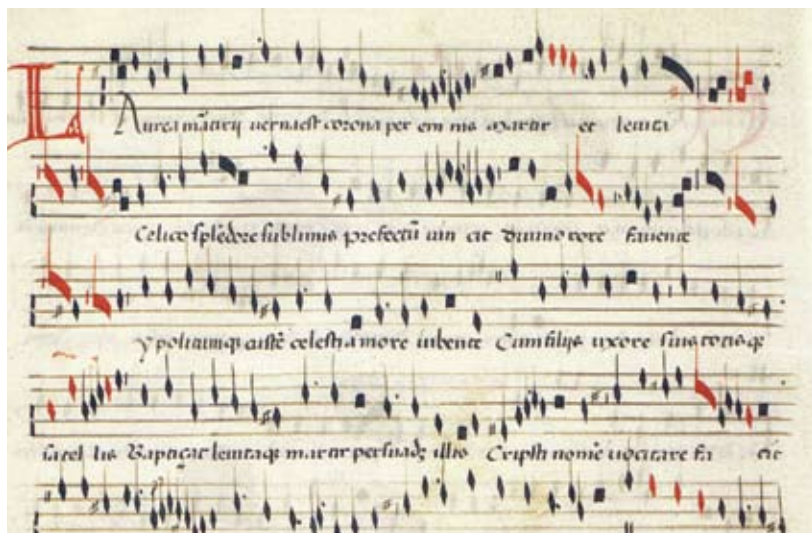
Le musiche eseguite nel concerto

Il prologo è una sequela di danze tratte da un manoscritto italiano databile agli anni 1390-1405; di queste, *Principio di Virtù* fu verosimilmente composta in occasione delle nozze di Isabella di Francia e Gian Galeazzo nel 1368: Isabella portava in dote la contea di Vertus, così che si usò chiamare Galeazzo “Conte di Virtù”.

Con l'ingresso in cattedrale si ascolta il secondo *Gloria* del Codice Estense, eseguito strumentalmente sull'organo. Nel manoscritto il pezzo non ha indicazione d'autore, ma lo stile e soprattutto il fatto che si trovi nel primo fascicolo, che è interamente dedicato a musica di Matteo, danno una valida garanzia attributiva. Un altro *Gloria*, questa volta cantato, può essere messo in rapporto con gli spostamenti di Matteo al seguito di Pietro Filargo/Alessandro V. Impostato a quattro voci, è diviso in due grandi sezioni, la seconda delle quali comincia con le parole *Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram*. Così accade in molti *Gloria* della stessa epoca. La composizione è una specie di rifacimento di un altro *Gloria* a tre voci in cui la cesura cadeva più avanti, cosicché la seconda parte cominciava con le parole *Qui sedes ad dexteram Patris*. Come ha dimostrato Brad Maiani, tale divisione risponde a un particolare uso del rito ambrosiano come era celebrato nella Metropolitana. L'ipotesi è che la versione a quattro voci (quella che sarà eseguita questa sera, con cesura prima di *Qui tollis* conformemente all'uso romano) risalga all'attività di Matteo presso la cappella papale, mentre la versione a tre vada riportata al primo periodo milanese.



TAVOLA 13. Inizio del mottetto *Ave sancta mundi salus* (Modena, Biblioteca Estense Universitaria, a.M.5.24, f. 1r)



Il mottetto a tre voci *Ave sancta mundi salus/Agnus Dei* è lo sfolgorante capolavoro della fusione di un'adamantina tecnica compositiva con l'acqua sorgiva di un'invenzione melodica brillante e soave. Sulle note invariabilmente lunghe del *tenor* (il *tenor* è la voce più grave, posta a base della composizione; spesso è tratta da un pezzo già esistente, ad esempio un canto gregoriano), le due voci superiori, che cantano lo stesso testo, si snodano in un trasparente dialogo fino all'inebriante intreccio dell'*Amen* conclusivo, sottolineato dalla diminuzione generalizzata dei valori. Il *tenor* è trattato con la tecnica dell'isoritmia (l'isoritmia è un complesso sistema di ripetizioni melodiche e ritmiche); schemi ritmici ripetuti si trovano anche nelle voci superiori. Secondo Benjamin Brand, il brano sarebbe nato come mottetto eucaristico, destinato cioè ad eseguirsi nella Messa al momento della Consacrazione o della Comunione; lo stesso Pietro Filargo potrebbe essere l'autore del testo o averne tracciata l'intelaiatura. La terza strofa contiene una citazione quasi letterale della celebre sequenza gregoriana *Lauda Sion Salvatorem* scritta nel 1264 da san Tommaso d'Aquino per la festa del Corpus Domini. Coerentemente, il *tenor* trae testo e melodia da un *Agnus Dei*, il canto che accompagna lo spezzare del pane nella Messa romana. Composto di cinque strofe, è di fatto un inno musicato in stile di mottetto.

In calce a una ballata di Antonello da Caserta, nel Codice Estense si trova, sempre attribuita a Matteo, la composizione *Andray soulet*, esempio semplice e cantabile di canone enigmatico. In musica si ha un canone quando più voci cantano la stessa melodia, cominciando in momenti diversi (l'esempio d'obbligo è *Fra' Martino*); enigmatico, perché la spiegazione dei punti in cui devono entrare le varie voci si ottiene risolvendo una sorta di indovinello. Qui il testo dell'enigma è scritto sotto la musica, in verità alquanto approssimativamente, il che ha fatto discutere se vada cantato o se siamo davanti a un pezzo strumentale; oggi si tende ad accreditare la seconda ipotesi.

Anche nella *ballade* a tre voci *Pres du soloil* l'elaborazione tecnica ipervirtuosistica è accantonata in favore di una maniera più scorrevole, in cui la melodia si snoda su un chiaro sostegno armonico. Ma è sorprendente il procedimento imitativo (non canonico) sul ritornello *Meschant cely*.

È forse da identificare con il prete Grazioso, contemporaneo di Matteo e

attivo a Padova (altro centro importante dell'*Ars subtilior* in Italia), l'autore del mottetto a tre voci *Gratiosus fervidus/Magnanimus*. Con la sua varietà di influssi stilistici e la straordinaria complessità dell'impianto compositivo, lo puoi considerare alla stregua di *summa* dei modi dell'*Ars subtilior*. Tutte le voci sono isoritmiche; in più, il *tenor* è retrogrado (la melodia va eseguita prima normalmente, poi al contrario). Come è tipico del mottetto, le due voci superiori (*Triplum* e *Motetus*) cantano testi differenti (mentre il *Tenor* è strumentale). Il latino presenta gravi problemi di comprensione: in vari punti, specie alla fine del *Motetus*, il testo è sicuramente corrotto; in altri l'originale stesso presentava forse un trattamento problematico della lingua. Spesso la traduzione deve andare a senso, ma anche il senso è talora incerto.

Improntato a un tono solenne e grandioso è l'altro mottetto di Matteo *Laurea martirii/Conlaudanda/Proba me*, in onore di san Lorenzo. Anche questo mottetto mantiene la tradizionale politestualità, per cui le due voci superiori cantano ciascuna un proprio testo. E anche in questo caso si tratta di un latino sovente al limite della comprensibilità, in parte per semplici errori di copiatura, in parte per storpiature dell'originale, ammesso che non fosse già linguisticamente *sui generis*. Il brano testimonia ancora una volta il rapporto del musico la tradizione musicale milanese: la melodia del *tenor* (cioè della voce più grave, sostegno della composizione) deriva dall'antifona *Proba me Domine*, che nel rito ambrosiano si canta ai primi Vespri nella festa del santo; tanto il testo quanto la melodia sono propri ed esclusivi del repertorio milanese. Il compositore la ripete tre volte, sottoponendola agli artifici dell'isoritmia. Il mottetto può essere eseguito a tre o a quattro voci: con *tenor* e *contratenor* oppure con il *Solus tenor* provvisto dallo stesso manoscritto.

Fra i pezzi cantati sono intercalati brani realizzati con i soli strumenti. Essi testimoniano da una parte la nascente letteratura organistica (risale a questi anni il celebre Codice di Faenza, considerato la prima ampia fonte di musica per tastiera), dall'altra l'elasticità di organico con cui all'epoca si poteva eseguire una composizione musicale. Due meritano un cenno specifico. La *ballade* di Grenon *Je ne requier* rientra nel gioco della *musica reservata*, di una partita intellettualistica giocata in un ambito ristretto, i cui componenti dialogano gareggiando in virtuosismo: è presente infatti nel Codice Estense con una voce aggiunta di *contratenor* composta da Matteo da Perugia (ulteriore testimonianza della presenza di Grenon nella stessa cerchia di Matteo è un mottetto del 1414 in lode di Giovanni XXIII, probabilmente eseguito in apertura del Concilio di Costanza; Grenon fu poi maestro dei *pueri* a Roma nella cappella di Martino V, il papa che quel Concilio portò a compimento). La sequenza a due voci *Hec medela corporalis* è invece uno sguardo retrospettivo all'ambiente musicale della corte papale: fu composta dal poeta e musicista Bonaiuto da Casentino quale augurio di guarigione rivolto a Bonifacio VIII, regnante fra il 1294 e il 1303.

Alla musica di Matteo e dei suoi contemporanei fanno da contraltare alcuni esempi di canto ambrosiano, testimonianza della tradizione musicale liturgica della Chiesa milanese. Le grandi antifone dedicate alla Beata Vergine - doveroso omaggio: il Duomo è intitolato *Mariae nascenti* - non sono altro che l'assimilazione delle corrispondenti melodie gregoriane, mentre al genuino repertorio locale appartengono il *Cantemus Domino*, l'*Hosanna in excelsis* delle Palme e naturalmente gli inni. Di questi ultimi, il magnifico *Aeterne rerum conditor*, su testo autentico di sant'Ambrogio, scandisce simbolicamente le varie sezioni del programma.

ad cruce. Bonu e oside i cane. Et clamit mare. i. bii. Viteo
 nru. i. lang. se dicit i fac. psal. Exaudi nos ds. al. ps.
 peccatum tui. Inq. d. annis tue d. ps. Tibi d. X. confite
 rebor. X. i. alla. Venite. X. d. annis tua. off. ds. eni
 firma. X. d. regit. off. Narrabo oia. off. Diligamus
 nos. i. i. choro. Laudas uocabo. X. ostende i me. X. Am
 re laudat. i. mag. humilitate mea. psal. Populi bul
 le. al. psal. Pecca mea dicit.

Dinea ante dedicatione ecclesie. ad mag. X. ps. bym.
 ege magni. X. venite. i. j. Dne i tribul. m. Dns tun
 xeres. m. Dne ds nrr. ad lee. X. j. Dne clamaui. X.
 et exultabo. R. u. oia tua d. X. Et res. i. bno. ds. isrl. libera
 i. ad cruce. In uoluntate tua i cane. X. qui oteris. i.
 bn. Tribu pueris. i. land. Celi celoz sol. psal. Magni ro.
 al. Regni tua. Inq. Die dñs ego. ps. Dne audiat. X. hunc
 dio. X. m. alla. p. reuenciam. p. euag. Custodi ds. off. In re
 sham. X. portio. off. Vouere et redire. off. Declinat an
 m. i. m. choro. Deus misereat. X. Erram sic ovis. X. De
 clinate i mag. Nemo te ostendit. psal. Inclinauit
 se vbo. al. psal. Cres sit nobis.
 In dedicatione maioris ecclesie. ad uesp. luc. Am m. l.
 X. Am in te eripiar.

In dedicatione ecclesie maioris. i. i. choro.



Benedicite fac to



mine in bona nolū

TAVOLA 15. Iniziale decorata di un codice di canto ambrosiano del XV secolo con i canti per la festa della Dedicatione del Duomo (Milano, Biblioteca del Capitolo Metropolitano, II.F.1.3, f. 187v)

RENATE BLUMENFELD-KOSINSKI, *Poets, Saints, and Visionaries of the Great Schism, 1378-1417*, The Pennsylvania State University Press, 2006

BENJAMIN BRAND, *Viator ducens ad celestia: Eucharistic Piety, Papal Politics, and an Early Fifteenth-Century Motet*, «Journal of Musicology», 20, 2003, pp. 250-284

GAETANO CESARI - FABIO FANO, *La cappella musicale del Duomo di Milano. Parte Prima: Fabio Fano, Le origini e il primo maestro di cappella: Matteo da Perugia*, Milano, Ricordi, 1956 (Istituzioni e monumenti dell'arte musicale italiana, n.s. 1)

GIULIANO DI BACCO - JOHN NÁDAS, *Verso uno "stile internazionale" della musica nelle capelle papali e cardinalizie durante il Grande Scisma (1378-1417): il caso di Johannes Ciconia da Liège*, in ADALBERTH ROTH (a cura di), *Collectanea I*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1994 (Cappellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta, 3), pp. 7-74

FRANCO ALBERTO GALLO, *Musica nel castello. Trovatori, libri, oratori nelle corti italiane dal XIII al XV secolo*, Bologna, Il Mulino, 1992

URSULA GÜNTHER, *Das Manuskript Modena, Biblioteca Estense, a M.5.24 (olim lat. 568 = Mod)*, «Musica Disciplina», XXIV, 1970, pp. 17-67

Id., *Zur Datierung des Manuskripts Modena, Biblioteca Estense, a M.5.24 (olim lat. 568)*, in *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Leipzig, 1966*, Kassel-Basel, Bärenreiter, 1970, pp. 175-181

PEDRO MEMELSDORFF, *Lizadra donna: Ciconia, Matteo da Perugia and the Late Medieval Ars Contratenoris*, «Studi Musicali», XXI, 2002, pp. 271-306 (rist. in *Johannes Ciconia, musicien de la transition*, éd. Philippe Vendrix, Turnhout, Brepols, 2003, pp. 233-278)

RENATA PIERGASTINI, *Unexpected Contexts: Views of Music in a Narrative of the Great Schism, «Early Music History»*, 25, 2006, pp. 169-207

NINO PIRROTTA, *Il Codice Estense lat. 568 e la musica francese in Italia al principio del '400*, Palermo, Presso la reale Accademia di scienze lettere e arti, 1946 (Estr. da «Atti della Reale Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo», s. 4., v. 5., pt. 2)

Id., *Dulcedo e subtilitas nella pratica polifonica franco-italiana al principio del '400*, «Revue Belge de Musicologie», II, 1948, pp. 125-132

Id., *Musica e orientamenti culturali nell'Italia del Quattrocento*, in *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984 (Saggi, 670), pp. 213-249

ANGELO RUSCONI, *Matteo da Perugia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 72, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2009, pp. 243-245 [con catalogo delle composizioni e indicazione delle edizioni moderne]

CLAUDIO SARTORI, *Matteo da Perugia e Bertrand Feragut: i due primi Maestri di Cappella del Duomo di Milano*, «Acta Musicologica», XXVIII, 1956, pp. 12-27

RICHARD SHERR (a cura di), *Papal music and musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, Oxford, Clarendon Press in association with Library of Congress, Washington, 1998

ANNE STONE (a cura di), *Il codice Modena, a.M.5.24 (Mod4)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2003 (Ars Nova, n.s., 1) [Facsimile]

Id., *The Manuscript Modena, Biblioteca Estense, a.M.5.24*, Commentary, with an essay on illumination by Federica Toniolo, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005 (Ars Nova, n.s., 1b)

GENEVIÈVE THIBAUT, *Emblèmes et devises des Visconti dans les oeuvres musicales du Trecento*, in *L'ars nova italiana del Trecento III*, a cura di F. Alberto Gallo, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, s.d. [stampa 1970], pp. 131-160

REFERENZE FOTOGRAFICHE

TAVV. 1, 10: riproduzione da CESARI - FANO, *La cappella musicale del Duomo di Milano*, Milano, Ricordi, 1956, tavv. I e II

TAVV. 2-3, 5-6: Archivio fotografico della Veneranda Fabbrica del Duomo

TAVV. 4, 11-12-13-14: Per gentile concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

TAVV. 7-8-9, 15: Per gentile concessione della Biblioteca del Capitolo Metropolitano di Milano (foto © Lelli e Masotti)

Aeterne rerum conditor

1. *Aeterne rerum conditor
noctem diemque qui regis
et temporum das tempora
ut alleves fastidium.*

2. *Praeco diei iam sonat
noctis profundae pervigil,
nocturna lux viantibus
a nocte noctem segregans.*

3. *Hoc excitatus Lucifer
solvit polum caligine,
hoc omnis errorum chorus
vias nocendi deserit.*

Eterno fondatore dell'universo
che regoli la notte ed il giorno
e alterni i ritmi delle stagioni
per alleviarci la noia.

L'alba del giorno già canta,
vigile custode della notte profonda,
notturna luce ai viandanti,
che divide buio da buio.

Da esso risvegliata, la stella del mattino
scioglie il cielo all'oscurità,
e ogni masnada di vagabondi
abbandona le vie del mal fare.

Gloria in excelsis Deo

[*Gloria in excelsis Deo*]
*Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te.
Glorificamus te. Gratias agimus tibi propter
magnam gloriam tuam.
Domine Deus, rex caelestis, Deus pater omnipotens.
Domine Fili unigenite, Iesu Christe.
Domine Deus, agnus Dei, filius Patris.
Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem
nostram.
Qui sedes ad dexteram patris miserere nobis.
Quoniam tu solus Sanctus, tu solus Dominus, tu
solus altissimus, Iesu Christe.
Cum sancto spiritu in gloria Dei Patris.
Amen.*

[Gloria a Dio nell'alto dei Cieli]
E pace in terra agli uomini di buona volontà.
Noi ti lodiamo. Ti benediciamo.
Ti adoriamo. Ti glorifichiamo. Ti rendiamo
grazie per la tua gloria immensa.
Signore Dio, re del Cielo, Dio Padre onnipotente.
Signore, Figlio Unigenito, Gesù Cristo.
Signore Dio, Agnello di Dio, Figlio del Padre:
Tu che togli i peccati del mondo, abbi pietà di noi.
Tu che togli i peccati del mondo, accogli la
nostra supplica.
Tu che siedi alla destra del Padre, abbi pietà di noi.
Perché tu solo il Santo, tu solo il Signore, tu solo
l'Altissimo, Gesù Cristo.
Con lo Spirito Santo, nella gloria di Dio Padre.
Amen.

Ave Regina Coelorum

*Ave Regina Coelorum
Ave Domina Angelorum,
Salve radix, salve porta
Ex qua mundo lux est orta.*

*Gaude Virgo gloriosa,
Super omnes speciosa.
Vale, o valde decora,
Et pro nobis Christum exora*

Ave Regina dei Cieli,
ave Signora degli angeli,
porta e radice di salvezza,
dalla quale è sorta la luce del mondo.

Gioisci Vergine gloriosa,
bella fra tutte le donne.
Salve, o tutta santa,
prega per noi Cristo Signore.

Regina coeli

*Regina coeli, laetare, alleluia:
quia quem meruisti portare, alleluia,
Resurrexit, sicut dixit, alleluia.
Ora pro nobis Deum, alleluia.*

Regina del cielo, rallegrati, alleluia:
poiché colui, che hai portato nel grembo, alleluia,
è risorto, come aveva promesso, alleluia.
Prega il Signore per noi, alleluia.

Ave sancta mundi salus

*Ave, sancta mundi salus,
Panis vivus immortalis,
Sacrosancta hostia.*

Ave, santa salvezza del mondo,
Pane vivo immortale,
sacrosanta offerta.

*Ave, cibus spiritalis,
Cibus bonus et regalis,
Caeli pandens hostia.*

*Tu es panis angelorum
Factus cibus viatorum,
Ducens ad caelestia.*

*Tu es panis filiorum,
Mundi vita, spes reorum,
Donans vera gaudia.*

*Duc nos tecum ad superna,
Tu, virtutum o pincerna,
Ubi pax et gloria.
Amen.*

Aeterne rerum conditor

*1. Aeterne rerum conditor
noctem diemque qui regis
et temporum das tempora
ut alleves fastidium.*

*4. Hoc nauta vires colligit
pontique mitescunt freta,
hoc ipsa Petra ecclesiae
canente culpam diluit.*

*5. Surgamus ergo strenue:
gallus iacentes excitat
et somnolentos increpat,
gallus negantes arguit.*

Pres du soloil

*Pres du soloil deduisant s'esbanoye
D'eulx ententis un redoubté fauchon
Sur la riviere plus riche que soye
De maint osiaux d'une d'autre façon.
Close est d'un beaux rosier de par viron,
Dont s'il ne sont bien preux, jeune et veglarde,*

Meschant cely que le fauchon regarde.

*Chescun se doute et scet que fer' doye
Fors que d'esmay trayre do lo sayson.
Sans plus tout prest en l'eure si l'employe.
Pluseurs aultres ayent ver les buisson.
Aucun demeure, aucun y torne en ront,
Simple de cuer sans chault de faire garde.
Meschant cely etc.*

*Quar noblesse et vigour si le convoye
Desir, espoir, sagacite et rayson,
A son porpois tout brief qu'il s'envoloye*

L'oyssel que atens hurter des artiglon.

*D'autre ne quier sy donra coulpz felon
Pour definir, fache qui veult sa garde.
Meschant cely etc.*

Ave, cibo spirituale,
cibo buono e regale,
che schiudi le porte del Cielo.

Tu sei il pane degli angeli
Fatto cibo per i viandanti,
che conduce al Paradiso.

Tu sei il pane dei tuoi figli,
vita del mondo, speranza dei peccatori,
che dona la vera gioia.

Conducici con te nel Cielo,
Tu, coppiere delle virtù,
là dove è pace e gloria.
Amen.

Eterno fondatore dell'universo
che regoli la notte ed il giorno
e alterni i ritmi delle stagioni
per alleviarci la noia.

per esso il marinaio riprende le forze
e si placano i flutti del mare;
perfino colui che è la Pietra della Chiesa
al suo canto lava la colpa.

Leviamoci, dunque, di buon animo:
il gallo scuote i dormienti,
dà sulla voce agli assonnati,
sgrida chi non vuol alzarsi.

Al sole librandosi si rallegrava
un nobile falcone da loro scoperto
sulla riva più abbondante che vi sia
di uccelli d'ogni sorta.
È circondato da un bel roseto,
e, salvo che non sia coraggioso e giovane, con
occhio vigile,
guai a quello che il falcone guarda!

Tutti hanno paura e non sanno cosa fare,
se non passare il tempo nel terrore,
e agire al più presto.
Gli uni volano nei cespugli,
altri stanno fermi o girano intorno,
ingenui, senza darsi pena di stare in guardia.
Guai a quello che il falcone guarda!

Che nobiltà, vigore, desiderio,
speranza, saggezza e ragione
lo spingono a perseguire il suo proposito così
presto,
che vola via l'uccello che vuole abbattere con i
suoi artigli.
Lui non chiede altro che di dare colpi mortali
Per ucciderlo; faccia chi vuole la guardia.
Guai a quello che il falcone guarda!

Tota pulchra

Tota pulchra es Maria, et macula originalis non est in te.

Tutta bella sei Maria, e il peccato originale non è in te.

Alma Redemptoris Mater

Alma Redemptoris Mater, quae pervia caeli porta manes, et stella maris, succurre cadenti, surgere, qui curat, populo.

Tu quae genuisti, natura mirante, tuum sanctum Genitorem, Virgo prius ac posterius, Gabrielis ab ore sumens illud Ave, peccatorum miserere.

O santa Madre del Redentore, tu che sei sempre la porta del Cielo e la stella del mare, soccorri il tuo popolo che cade e anela a risorgere.

Tu che, nello stupore del creato, hai generato il tuo santo genitore, e sei rimasta vergine prima e dopo, accogliendo il saluto dell'angelo, abbi pietà di noi peccatori.

Salve regina

Salve, Regina, Mater misericordiae, vita, dulcedo, et spes nostra, salve.

Ad te clamamus, exsules filii Evae, ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle.

Eia ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte.

Et Iesum, benedictum fructum ventris tui, nobis, post hoc exilium, ostende.

O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria.

Salve, Regina, madre di misericordia; vita, dolcezza e speranza nostra, salve.

A Te ricorriamo, esuli figli di Eva; a Te sospiriamo, gementi e piangenti, in questa valle di lacrime.

Orsù dunque, avvoca nostra, rivolgiti a noi gli occhi tuoi misericordiosi.

E mostraci, dopo questo esilio, Gesù, il frutto benedetto del tuo seno.

O clemente, o pia, o dolce Vergine Maria!

Aeterne rerum conditor

*1. Aeterne rerum conditor
noctem diemque qui regis
et temporum das tempora
ut alleves fastidium.*

*6. Gallo canente spes redit,
aegris salus refunditur;
mucro latronis conditur,
lapsus fides revertitur.*

*7. Iesu, labantes respice
et nos videndo corrige;
si respicis lapsus stabunt
fletuque culpa solvitur.*

Eterno fondatore dell'universo che regoli la notte ed il giorno e alterni i ritmi delle stagioni per alleviarci la noia.

Al cantare del gallo la speranza ritorna, ai malati si ritempra la salute, si rinfodera la spada dell'assassino, ritorna la fede ai caduti.

Gesù, volgiti a guardare i dubbiosi, col tuo sguardo reggi il nostro cammino; se guardi vengon meno le cadute e col pianto la colpa è lavata via.

Deus creator omnium

*Deus creator omnium,
polique rector, vestiens
diem decoro lumine,
noctem soporis gratia.*

*Artus solutos ut quies
reddat laboris usui,
mentesque fessas allevet
luctusque solvat anxios.*

*Grates peracto iam die
et noctis exortu preces,
voti reos ut adiuves,*

Dio, creatore di tutte le cose e moderatore del cielo, che rivesti il giorno con lo splendore della luce e la notte con la grazia del sonno,

perché il riposo ridoni le membra rilassate all'usata fatica, allevii gli animi stanchi e sciogla gli affanni ed il pianto.

Trascorso ormai il giorno e al sorgere della notte ti ringraziamo inneggiando:

hymnum canentes solvimus.

*Te cordis ima concinant,
te vox canora concepet,
te diligat castus amor,
te mens adoret sobria,*

*Ut cum profunda clauserit
diem caligo noctium,
fides tenebras nesciat
et nox fide reluceat.*

*Dormire mentem ne sinas,
dormire culpa noverit,
castis fides refrigerans
somni vaporem temperet.*

*Exuta sensu lubrico,
te cordis alta somniet,
nec Hostis invidi dolo
pavor quietos suscitet.*

*Christum rogamus et Patrem,
Christi Patrisque Spiritum;
unum potens per omnia,
fove precantes, Trinitas.*

Amen.

Gratiosus, fervidus/Magnanimus

*Triplum
Gratiosus, fervidus fidei zelator,
Cristi miles nobilis, mundi subplantator,
Eloquens Georgius fidem protestatur,
Gentis dii, demonia, dicens vinculatur.*

*Obediens spiritui, carnem maceravit,
Tortorum genera multa tolleravit,
Rectus in iudicio, hostes expugnavit,
Tortus in eculeo, palmam reportavit.*

*Gratus in ardoribus ignis cruciatur,
Constans in laboribus virgis flagellatur,
Iustus ut in carcere lumine privatur,
Vulnus in doloribus sale confricatur.*

Verum hic plumbum, bis rotam superavit,

Prece fusa sedula, ydola prostravit.

*Sanctus ac pro populo Deum exoravit,
Cursum vite gladio felix consumavit.*

*Motetus
Magnanimus opere,
Capadocius genere,
miles conlaudatur,*

*Iustus stat in acie,
succurrens regis filie,
draco conculcatur.*

aiutaci a soddisfare il nostro debito.

Te canti nell'intimo il cuore,
te acclami squillante la voce,
te ami casto l'amore,
te adori sobria la mente,

Sì che quando la profonda oscurità
della notte abbia avvolto il giorno,
la fede non conosca tenebre
e la notte risplenda per la fede.

Fa' che non dorma l'animo,
impari a dormire la colpa,
la fede, fresco ristoro,
temperi ai casti l'ardore del sonno.

Sciolto da impura sensualità
te sogni il profondo del cuore,
né il timore del Nemico invidioso
turbi con inganno chi riposa.

Invochiamo Cristo e il Padre
e lo Spirito di Cristo e del Padre:
o Unità e Trinità che tutto puoi
accogli chi t'implora.

Amen.

Gradito e fervente propagatore della fede,
nobile soldato di Cristo, sovvertitore del mondo,
l'eloquente Giorgio proclama la fede,
e, mentre parla, gli dei diabolici dei Gentili sono
incatenati.

Obbediente allo spirito, mortificò la carne,
sopportò molti generi di tormenti.
Giusto nel giudicare, sconfisse i nemici,
messo alla tortura, riportò la vittoria.

Sereno brucia nelle fiamme del fuoco,
Impassibile nei patimenti, è flagellato con le verghe;
allorché quel giusto in carcere è privato della luce,
nei dolori la ferita è sfregata con il sale.

Davvero saldo come il piombo, due volte superò
il supplizio della ruota.
Elevata un'assidua preghiera, il santo abbatté gli
idoli
e pregò Dio davanti al popolo.
Di spada terminò felice il corso della sua vita.

Magnanimo nelle opere,
Cappadocio di stirpe,
quale soldato è lodato.

Quel giusto sta in combattimento
soccorrendo la figlia del re
e il dragone è schiacciato.

*Liberalis munere
fitque Christi nomine,
tandem decollatur.*

*Electus ex mili[ti]bus,
sumens nunc pro vilibus
bona gloriatur.*

*Strenuus in merito,
trecenteno primo,
<vitae> coronatur.*

Generoso è nel servizio
nel nome di Cristo,
finché è decapitato.

Eletto fra i soldati,
si gloria spendendo
i suoi beni per i poveri.

Risoluto nel dovere,
trovandosi primo fra trecento,
è incoronato della vita [eterna].

Cantemus Domino

*Cantemus Domino, alleluia, alleluia, alleluia.
Cantemus Domino gloriose, quia factus est
nobis in salutem.
Cantemus...
Cantemus Domino, qui liberavit populum
suum, et transire fecit per siccum per
medium mare.
Cantemus...*

Cantiamo al Signore, alleluia, alleluia, alleluia.
Cantiamo con gloria al Signore, che è stato la
nostra salvezza.
Cantiamo...
Cantiamo al Signore, che ha liberato il suo
popolo e lo ha fatto passare all'asciutto nel
mezzo del mare.
Cantiamo...

Laurea Martirii/Conlaudanda est

*Triplum
Laurea martirii verna est corona peremnis,

Martir et levita, celico splendore sublimis,
Prefectum vincit divino rore favente;
Ypolitumque cust[od]em, celesti amore iubente,
Cum filiis, uxore suis totisque satellis
Baptizat levitaque martir persuadet illis
Cristi nomine vocitare, facit pro fide
constantes,
Multorumque animas ygneo splendore
micantes.
Lucillum ludere videt iam luce carentem,
Supernamque Dei merito concernere lucem.

Pro nobis gratum grati gratanter accepit,
Tortentumque Dei conspectum procul
accessit.*

L'alloro primaverile del martirio è una corona
perenne.
Il martire e levita, sublime di celeste splendore,
vince il prefetto col favore di un pianto divino;
e, al comando del celeste amore, battezza il
carceriere Ippolito con i figli, la moglie e tutti i
suoi compagni; e il levita e martire li persuade
a invocare il nome di Cristo, li fa saldi per la
fede,
e fa le anime di molti brillanti d'igneo splendore.

Vede Lucillo scherzare, pur privo della vista
e meritatamente [gli fa] mirare con lui la luce
superna di Dio.
Per noi volentieri ricevette il gradito supplizio
della graticola, e si avviò al tormento degno di
vedere da lontano Dio.

*Motetus
Conlaudanda est corporis hyspani nobilitas,*

*Veneranda est sceva tormentorum atrocitas,
Approbanda triumphi sollemnitas
Venerandaque prodigiorum caritas,
Quibus, ut sol corona micans mitrea,*

*Martir egregius levitaque Laurentius
Inter celites martirio constantiaque
resplendet,
Et exemplo multos facit esse celicolas.*

*Hiis itaque propalatis,
Rex celorum te poscimus,
Ut hoc triumpho martiris
Nichil remictas subditis.*

Degna di lode è la nobiltà di [quest'] uomo
ispanico,
Venerabile è la funesta atrocità dei tormenti,
Degna di approvazione la solennità del trionfo e
venerabile la carità dei prodigi,
per i quali, come sole, splendente di una corona
a forma di mitra,
il martire egregio e levita Lorenzo
risplende fra i celesti in grazia del suo martirio e
della sua costanza;
e con il suo esempio ha fatto sì che molti
divenissero abitanti del cielo.
Così, dichiarate queste cose,
o Re del Cielo, ti invochiamo
Affinché per questo trionfo del martire
Nulla sia rifiutato ai tuoi sudditi.

Hosanna in excelsis

Hosanna in excelsis:
benedictus qui venit in nomine Domini:
Hosanna in excelsis.
Deus Dominus, et illuxit nobis.
Hosanna in excelsis.
Constituite solemnitatem in
confrequentationibus usque ad cornu altaris.
Hosanna in excelsis.
Deus meus es tu et confitebor tibi: Deus
meus es tu, et exaltabo te.
Hosanna in excelsis.
Confitebor tibi, Domine, quoniam exaudisti
me: et factus es mihi in salutem.
Hosanna in excelsis.
Confitemini Domino, quoniam bonus:
quoniam in saeculum misericordia eius.
Hosanna in excelsis.

Osanna nell'alto dei cieli:
benedetto colui che viene nel nome del Signore:
Osanna nell'alto dei cieli.
Dio è il Signore e ci ha illuminati.
Osanna...
Festeggiate questa solennità
venendo assiduamente fino ai lati dell'altare.
Osanna...
Tu sei il mio Dio e ti confesserò; tu sei il mio Dio
e ti esalterò.
Osanna...
Ti confesserò, o Signore, perché mi hai esaudito
e sei stato la mia salvezza.
Osanna...
Celebrate il Signore perché è buono; perché eter-
na è la sua misericordia.
Osanna...

Aeterne rerum conditor

1. Aeterne rerum conditor
noctem diemque qui regis
et temporum das tempora
ut alleves fastidium.

8. Tu lux refulge sensibus
mentisque somnum discute:
te nostra vox primum sonet
et ora solvamus tibi.

Eterno fondatore dell'universo
che regoli la notte ed il giorno
e alterni i ritmi delle stagioni
per alleviarci la noia.

Tu, luce, rifulgi ai sensi
e scuoti il sonno dell'anima;
te per primo canti la nostra voce,
a te per primo si sciolgano le labbra.

9. Deo Patri sit gloria,
ejusque soli Filio,
cum Spiritu paraclito
et nunc et in perpetuum.

Sia Gloria a Dio Padre
e al suo solo Figlio,
con lo Spirito consolatore,
ora e in perpetuo.

Amen.

Amen.

Aeterne rerum conditor



Clemencic Consort

Il Clemencic Consort, fondato quarant'anni fa, si avvale di cantanti e musicisti di varie nazionalità, riuniti in un organico il cui numero di elementi può variare da tre a quarantacinque, secondo le esigenze di un vastissimo repertorio che va dal Medioevo al Barocco.

Un centinaio di incisioni discografiche, concerti in tutto il mondo, produzioni radiotelevisive, riconoscimenti internazionali si affiancano a rappresentazioni di commedie medievali, opere barocche e oratori, a volte con la partecipazione di attori e danzatori. Ne sono un esempio la *Messe de Nostre-Dame* di Guillaume de Machault (spettacolo "totale" presentato a Lucca, a Cremona, al Festival di Salisburgo, e al Festival MITO SettembreMusica), l'opera di Tommaso Albinoni *Il Nascimento dell'Aurora* (al Festival dell'Aurora di Crotone, al Festival Barocco di Viterbo, al Festspielhaus St. Pölten e al Budapest Spring Festival), *La Serenata a tre* di Vivaldi (a Roma, Accademia Filarmonica) e numerose recite dei *Carmina Burana* medievali alla Deutsche Oper di Berlino.

Controtenori

Armin Gramer
Jakob Huppmann
Thomas Künne
Terry Wey

Tenori

Tore Denys
Bernd Hemedinger
Jan Petryka

Basso-baritoni

Mario Eder
Joel Frederiksen

Pifferi

Ann Allen
Michelangelo Rinaldi
Khosrow Soltani

Buccine

Peter Gallaun
Renate Slepicka

Trombe

Paul Rintelen
Martin Weichselbaumer

Cornetti

Jean-Pierre Canihac
Marie Garnier-Marzullo

Vielle

Marco Ambrosini
Marc Lewon

Percussioni

Thomas Mair
Peter Vasicek
Esmail Vasseghi

Organo grande

Alexey Semyonov

Organo positivo

Craig F. Humber

Direttore

René Clemencic

René Clemencic, direttore

René Clemencic è compositore, direttore d'orchestra, virtuoso di flauto, musicologo e scrittore, dottore in filosofia, collezionista di incunaboli e sculture, nonché fondatore e direttore del Clemencic Consort.

È nato a Vienna, tipico figlio della metropoli danubiana (con antenati istriani, sloveni, moravi e polacchi).

Dopo gli studi di filosofia, matematica e musicologia a Vienna e a Parigi, si laurea nell'università della sua città natale. Studia flauto dolce, clavicembalo e approfondisce la prassi esecutiva della musica antica a Vienna, in Olanda e a Berlino. Studia teoria della musica e composizione a Vienna (con allievi ed amici di Schönberg, Erwin Ratz e Josef Polnauer), teoria dodecafonica di Hauer con Johannes Schwieger.

Ha inciso più di 100 CD, in veste di solista, in quella di direttore del Clemencic Consort e di altre orchestre internazionali. Fra i premi ricevuti ricordiamo: Edison, Grand Prix du Disque, Diapason d'Or, Prix Cecilia, Premio "Anima Mundi" della Biennale di Arte Sacra di Venezia, e - più di recente - il Premio Zoltán Kodály e il Premio Pro Cultura Hungariae.

Come compositore René Clemencic è, da tempo, affermato ed apprezzato. Ricordiamo il suo oratorio *Kabbala* (in ebraico), proposto al Mittelfest di Cividale del Friuli (poi a Vienna, Londra e Budapest); l'oratorio *Apokalypsis* (testo in greco antico tratto da San Giovanni Evangelista) al Musikverein di Vienna; il *Concerto per archi* (a Caserta e a Napoli) e lo *Stabat mater* (per il Festival di Todi) che - in tritico con quello di Jacopone da Todi e di Pergolesi - è stato eseguito anche al Festival di Primavera a Praga e a Budapest. Attualmente sta componendo l'opera *Daniel*, con testo in ebraico e in aramaico basato sul libro di Daniele dell'Antico Testamento.

Come compositore Clemencic è interessato più al simbolismo sonoro che alla pura estetica. «Nelle mie composizioni» afferma «cerco di impiegare il suono quale segno e cifra di esperienze e circostanze interiori. Il suono e il gesto sonoro devono pertanto essere fruiti nella loro magica immediatezza. Riveste per me minore importanza la costruzione, l' "artefatto" inteso nel suo significato tradizionale; il mio obiettivo è piuttosto quello di riuscire a svelare la semantica nascosta del suono». Dal 1966 Clemencic è responsabile del ciclo "Musica Antiqua" nell'ambito della stagione di concerti del Musikverein di Vienna; con l'inizio della stagione 2005/2006 gli è stato anche dedicato un ciclo di concerti intitolato "Clemencic Consort".

Da qualche anno propone concerti solistici di musiche del Rinascimento eseguite sul clavicordo; rassegna di concerti ormai giunta alla sua diciannovesima edizione e che quest'anno lo porterà in Israele (Betlemme, Gerusalemme e Tel Aviv) e al Festival di Mosca.

Oltre ai suoi numerosi impegni concertistici, René Clemencic trova il tempo per condurre seminari e *master class*: al Conservatorio di Shanghai, al Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano e infine a Vienna dove tiene un *privatissimum* sul tema "Il mottetto dal XII al XV secolo".

Coro Clairière del Conservatorio della Svizzera Italiana, puellae cantantes

Il Coro Clairière è stabilmente invitato ad esibirsi presso la Radio della Svizzera Italiana all'interno della rassegna "Novecento e presente" diretta da Giorgio Bernasconi.

In quest'ambito ha partecipato, tra l'altro, agli allestimenti di *Noi costruiremo una città* di Paul Hindemith (2002), *La mort d'un tyran* di Darius Milhaud (2003), *Carmina Burana* di Carl Orff (2005).

Nel 2004 si è esibito nell'ambito della rassegna internazionale "Trans-It" organizzata in tutta la Svizzera in occasione dei World New Music Days.

Il 6 maggio 2004 ha avuto l'onore di cantare durante la messa nella Basilica di San Pietro in Vaticano in occasione del Giuramento della Guardia Svizzera, e di esibirsi davanti a Papa Giovanni Paolo II nella Sala Clementina.

Nel 2007 è stato protagonista del concerto ispirato all'infanzia all'interno del "Progetto Martha Argerich", partecipando anche alla realizzazione de *I Pianeti* di Gustav Holst al Palazzo dei Congressi di Lugano con l'Orchestra dell'Insubria diretta da Marc Andrae.

Nell'aprile del 2009 ha preso parte alla realizzazione dell'opera *Brundibar* di Hans Krasa all'Auditorium "Stelio Molo" della Radio della Svizzera italiana, con l'Ensemble del Conservatorio della Svizzera italiana.

Il 25 ottobre 2008, al Paladoc di Bologna, ha partecipato al Progetto dell'Orchestra Mozart per l'esecuzione del *Te Deum* di Hector Berlioz, con la direzione di Claudio Abbado. E, nel maggio dello stesso anno, ha proposto la *Mass of the Children* di John Rutter per soprano e baritono soli, coro di voci bianche, coro misto e ensemble strumentale con organo.

In collaborazione con lo scrittore Roberto Piumini, il Coro ha realizzato nel 2006 il libro-CD *Il coro e la voce*, edito dalla casa Ideali di Milano, presentato sotto forma di concerto-spettacolo in diverse occasioni, anche all'Auditorium Verdi di Milano. Ha anche inciso il CD "...per voce e strumento...", in collaborazione con l'ensemble Novecento del Conservatorio della Svizzera italiana.

Brunella Clerici, direttore

Ha compiuto gli studi musicali presso il Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano conseguendo i diplomi di musica corale e direzione di coro con Bernardino Streito, composizione con Niccolò Castiglioni e pianoforte con Vittorio De Col. Dal 1989 al 1995 ha svolto attività concertistica al pianoforte in formazioni cameristiche e, dal 2001, svolge attività didattica e di direzione corale presso il Conservatorio della Svizzera italiana (CSI) all'interno della Scuola di Musica e della Sezione Professionale. Qui dirige il coro di Voci Bianche Clairière e coordina l'attività corale indirizzata alla formazione musicale dei bambini a partire dai 6 anni. Ha avviato il percorso teorico-pratico di "Didattica della coralità infantile" rivolto a musicisti e insegnanti.

Nel corso della sua esperienza didattica presso il CSI, ha potuto coniugare la passione per il canto corale con l'attenzione per l'educazione degli allievi in seno all'attività del coro di Voci Bianche Clairière e a quella preparatoria destinata agli allievi più piccoli.

Brunella Clerici è spesso invitata a relazionare all'interno di Convegni Internazionali; collabora inoltre con il progetto "Diffusione della pratica musicale nelle scuole" del Ministero Italiano della Pubblica Istruzione.

Lorenza Donadini, coordinamento artistico coro

Lorenza Donadini ha conseguito gli studi di musicologia presso il Musikwissenschaft Institut di Basel con Joseph Willmann e Wulf Arlt. Si è specializzata in vocalità medievale-rinascimentale alla Schola cantorum basiliensis con Richard Levitt, Kathleen Dineen e Dominique Vellard. Oltre alla musica antica ha studiato belcanto con Stefan Haselhoff e, attualmente, segue a Lugano un corso di post formazione con Luisa Castellani.

Si esibisce regolarmente come solista e cantante con i gruppi: Peregrina (Budzinska-Bennett), Coro della Radio Svizzera (Fasolis), Leones (Lewon), Levedy (Eddy), La Déese Venus (Cantarini), Vox Humana (De Corcuera) con i quali partecipa ad acclamate *tournées* e produzioni discografiche.

Nel 2004 ha fondato l'Ensemble Perlaro, con il quale esplora il ricchissimo repertorio della musica sacra e profana medievale-rinascimentale, valorizzando l'espressività melodica e testuale di questa musica attraverso la più seria ricognizione filologica dei manoscritti.

Il FAI presenta i luoghi di MITO SettembreMusica

Duomo di Milano

Il monumento simbolo della città è il maggiore edificio gotico d'Italia e la terza chiesa d'Europa per grandezza, dopo la Basilica di San Pietro a Roma e la Cattedrale di Siviglia.

Il Duomo si segnala, infatti, per le dimensioni eccezionali (158 m di lunghezza, 108 m di altezza della guglia maggiore, 11.700 mq di superficie interna) e la straordinaria ricchezza di statue (oltre 3.400). La Veneranda Fabbrica è nota per la sua lunga vicenda costruttiva: ci vollero infatti ben cinque secoli per concluderla. Venne fondata nel 1386, sul luogo della preesistente basilica di Santa Maria Maggiore, per iniziativa dell'arcivescovo Antonio da Saluzzo e per volere del signore di Milano, Gian Galeazzo Visconti. Volendo fare del Duomo il simbolo del proprio potere, Gian Galeazzo, che manteneva stretti rapporti con la corte francese, scelse lo stile Gotico Internazionale - inedito in Italia - e l'uso del marmo di Candoglia - bianco rosato con venature grigie - invece del cotto, il materiale tipico della tradizione locale. I blocchi di marmo giungevano dal Lago Maggiore a Milano attraverso il Naviglio Grande. Alla costruzione della cattedrale parteciparono architetti e scultori lombardi e maestranze tedesche e francesi. L'abside fu la prima zona eretta (1395) e fu ornata da tre finestroni di primo Quattrocento. Quello centrale è dedicato all'*Incarnazione* e reca un elaborato rosone con il *Sole*, simbolo di Cristo.

La costruzione della cattedrale proseguì nel Quattrocento con il completamento del presbiterio, del coro e del transetto e l'impostazione delle prime campate delle navate verso la facciata. Nel 1500 fu realizzato il tiburio - la struttura che racchiude la cupola - , mentre l'esterno venne ornato da raffinate statue e decorazioni rinascimentali.

Nel 1774 sulla guglia più alta fu posta la celebre *Madonnina*, una statua in rame dorato alta quattro metri, divenuta uno dei simboli più amati della città. La facciata, l'ultima parte ad essere costruita, fu conclusa solo nel primo Ottocento per volere di Napoleone, incoronato re d'Italia nel Duomo nel 1805. L'interno sorprende per la sua vastità: cinque sono le navate della cattedrale e tre quelle del transetto, il presbiterio è profondo e circondato da un deambulatorio. Altissimo è lo slancio dei pilastri ornati da capitelli con statue di santi e di profeti; le volte sono intonacate con decorazioni a finto traforo. La penombra dell'interno è rotta dalla luminosità delle vetrate quattrocentesche, rifatte nell'Ottocento, che ornano i tre grandi finestroni absidali; raffigurano al centro *Visioni dell'Apocalisse*, ai lati *Storie del Nuovo e Vecchio Testamento*.

Secondo una tradizione secolare, tele dedicate alla vita e ai miracoli di San Carlo vengono esposte nella navata centrale e nel transetto a novembre e dicembre di ogni anno. I quadroni - così chiamati - furono realizzati tra il 1602 e il 1610 (anno della canonizzazione di Carlo Borromeo) e l'autore principale fu il Cerano, il maggiore pittore lombardo al tempo dell'arcivescovo Federico Borromeo, cugino di San Carlo.

Si ringrazia



MITO SettembreMusica è un Festival a Impatto Zero® Sostiene l'ambiente con tre iniziative:

Progetto Impatto Zero®

Le emissioni di CO₂ prodotte dal Festival MITO sono compensate con la creazione di nuove foreste nel Parco del Ticino e in Costa Rica.
Nel 2008 sono stati piantati 7400 alberi.

Gioco Ecologico

Anche tu sei ecosostenibile? Nei mesi di settembre e ottobre, MITO invita il pubblico a partecipare al nuovo gioco ecologico: misura il tuo impatto sull'ambiente e la tua abilità ecologica, rispondendo ogni settimana a tre domande su temi ambientali. Ogni risposta corretta farà aumentare il punteggio nella classifica della "community eco-tech". Gioca con noi registrandoti sul sito www.mitosettembremusica.it.

Cosa si intende per riscaldamento globale?

Un metodo di riscaldamento centralizzato degli edifici

È un termine popolarmente usato per descrivere l'aumento nel tempo della temperatura media dell'atmosfera terrestre e degli oceani

Il naturale aumento della temperatura del pianeta dovuto a cause geologiche

In auto: come deve essere la pressione delle gomme per evitare inutili sprechi?

0,2-0,3 bar sotto il valore indicato dalla casa costruttrice

0,2-0,3 bar oltre il valore indicato dalla casa costruttrice

Al valore indicato dalla casa produttrice

Le lampadine a basso consumo rispetto a quelle ad incandescenza ...

Consumano la stessa quantità di energia, ma hanno una maggiore durata

Consumano 5 volte in meno e durano 10 volte di più

Consumano la metà e durano 10 volte di più

MITO su YouImpact

MITO SettembreMusica promuove il progetto YouImpact, la nuova piattaforma di "green-sharing" per creare coscienza ecologica attraverso lo scambio di contenuti multimediali dedicati ai temi ambientali. Per ogni video o immagine spiccatamente green, caricati dagli utenti nella parte dedicata al Festival MITO, sarà creato un nuovo metro quadro di foresta: www.youimpact.it

In collaborazione con

LIFEGATE®
people planet profit



CAMERA DI COMMERCIO MILANO

La Camera di Commercio di Milano promuove e sostiene lo sviluppo innovativo e competitivo del sistema economico produttivo locale e la promozione dell'immagine internazionale del territorio.

In tale prospettiva la Cultura, l'Arte e la Musica rappresentano asset strategici di tutte le attività di marketing territoriale.

Le espressioni artistiche costituiscono, infatti, una componente strategica della "cultura produttiva" in cui si sono sviluppate con successo le imprese milanesi e rappresentano per l'area fonti di creatività e ricchezza.

La Camera di Commercio di Milano è attivamente impegnata nel dare seguito alla collaborazione con la città di Torino, nella musica e nel mondo dell'arte contemporanea, organizzando forme di cooperazione capaci di creare un prodotto di grande potenza attrattiva che guardi al territorio in senso ampio, nell'interesse non solo della Cultura, ma anche delle stesse attività produttive e dell'economia in generale.



**La Camera di Commercio di Milano
promuove il Festival MITO SettembreMusica**

fringe MITO per la città a Milano

La novità di questa edizione: oltre 150 appuntamenti *fringe* accanto al programma ufficiale del Festival. Giovani musicisti ed ensemble già affermati si esibiscono in luoghi diversi e inusuali, per regalare ai cittadini una pausa inaspettata tra gli impegni quotidiani, con musica classica, jazz, rock, pop e folk.

Tutti i lunedì

ore 13-15, MITO*fringe* un palco per libere interpretazioni

MITO dedica uno spazio ai nuovi talenti: musicisti ed ensemble che hanno risposto all'invito sul sito internet del Festival, si alternano con set di 20 minuti ciascuno. Lunedì 7 settembre il palco allestito in piazza Mercanti è riservato ai pianisti classici e jazz, il 14 settembre alla musica etnica e il 21 settembre ospita ensemble di musica da camera (archi e fiati).

ore 21, MITO*fringe* a sorpresa

Istantanei interventi di musica dal vivo: la sede dei concerti, non viene mai annunciata, se ne conoscono solo l'orario e il giorno. Questi momenti musicali, che si materializzano in prima serata, raggiungono gli ascoltatori nelle loro case, inducendoli a interrompere per qualche minuto il normale flusso della giornata per affacciarsi alle finestre o scendere in strada.

In collaborazione con *Music in the Air*.

Solo Lunedì 14 settembre ore 18, MITO*fringe* in stazione

La Galleria delle Carrozze della Stazione Centrale di Milano diventa per una sera il palco di un concerto di musica balcanica.

In collaborazione con Ferrovie dello Stato, Grandi Stazioni.

Tutti i martedì, mercoledì e giovedì

ore 12 - 17, MITO*fringe* in metro

Dall'8 al 23 settembre, ogni martedì, mercoledì e giovedì tra le 12 e le 17, le stazioni metropolitane Duomo (Galleria degli Artigiani), Porta Venezia, Cordusio, Cairoli e Loreto si animano di musica: per un'ora in ognuna delle stazioni si interrompono i ritmi frenetici della città per lasciare spazio alla musica classica, jazz, folk, pop e rock, rendendo più vivi gli spostamenti.

In collaborazione con ATM.

Tutti i venerdì e sabato

ore 21, MITO*fringe* in piazza

La musica arriva nelle strade e nelle piazze della periferia milanese con cinque appuntamenti dedicati alla classica e al folk nelle zone Baggio, Casoretto, Isola, Pratocentenario e San Siro. In collaborazione con Unione del Commercio.

Tutte le domeniche

MITO*fringe* musica nei parchi

Domenica 6 e 20 settembre alle ore 12, e domenica 13 settembre alle ore 17, MITO porta la musica nei parchi centrali più frequentati della città, parco Venezia e parco Sempione.

Tutte le sere

MITO*café* alla Triennale - Viale Alemagna 6

Il MITO*café* accoglie tutte le sere il pubblico del Festival per stare in compagnia, chiacchierare e incontrare gli artisti. Dalla domenica al giovedì dalle 18.00 alle 24.00, venerdì e sabato dalle 18.00 alle 2.00. Presentando il biglietto del concerto si ha il 10% di sconto sulla consumazione.

Per maggiori informazioni: www.mitosettembremusica.it/programma/mito-citta.html

MITO SettembreMusica

Promosso da

Città di Milano
Letizia Moratti
Sindaco

Città di Torino
Sergio Chiamparino
Sindaco

Massimiliano Finazzer Flory
Assessore alla Cultura

Fiorenzo Alfieri
*Assessore alla Cultura
e al 150° dell'Unità d'Italia*

Comitato di coordinamento

Francesco Micheli *Presidente*
*Presidente Associazione per il Festival
Internazionale della Musica di Milano*

Angelo Chianale *Vicepresidente*
*Presidente Fondazione
per le Attività Musicali Torino*

Massimo Accarisi
Direttore Centrale Cultura

Anna Martina *Direttore Divisione Cultura
Comunicazione e Promozione della Città*

Antonio Calbi
Direttore Settore Spettacolo

Paola Grassi Reverdini
Dirigente Settore Arti Musicali

Enzo Restagno
Direttore artistico

Francesca Colombo
Segretario generale

Claudio Merlo
Direttore organizzativo

Realizzato da

**Associazione per il Festival Internazionale
della Musica di Milano**

Fondatori

Alberto Arbasino / Gae Aulenti / Giovanni Bazoli / Roberto Calasso
Gillo Dorfles / Umberto Eco / Bruno Ermolli / Inge Feltrinelli / Stéphane Lissner
Piergaetano Marchetti / Francesco Micheli / Ermanno Olmi / Sandro Parenzo
Renzo Piano / Arnaldo Pomodoro / Davide Rampello / Massimo Vitta Zelman

Comitato di Patronage

Louis Andriessen / George Benjamin / Pierre Boulez / Luis Pereira Leal
Franz Xaver Ohnesorg / Ilaria Borletti / Gianfranco Ravasi / Daria Rocca
Umberto Veronesi

Consiglio Direttivo

Francesco Micheli *Presidente* / Marco Bassetti / Pierluigi Cerri
Roberta Furcolo / Leo Nahon

Collegio dei revisori

Marco Guerrieri / Marco Giulio Luigi Sabatini / Eugenio Romita

via Rovello, 2 - 20123 Milano telefono 02 884.64725
c.mitoinformazioni@comune.milano.it
www.mitosettembremusica.it

Organizzazione

Carmen Ohlmes *Responsabile comunicazione* / Luisella Molina *Responsabile organizzazione*
Carlotta Colombo *Coordinatore di produzione* / Federica Michelini *Segreteria organizzativa*
Laura Caserini *Responsabile biglietteria* / Letizia Monti *Responsabile promozione*
Roberta Punzi *Viceresponsabile biglietteria* / Alvise De Sanctis *Responsabile progetti speciali*

I concerti di domani e dopodomani

Venerdì 18.IX

ore 15 *incontri*

Museo Poldi Pezzoli, Salone dell'affresco
FocusGiappone
Musica e arti nel Giappone contemporaneo
Ne discutono: Toshio Hosokawa,
Arata Isozaki, Gae Aulenti,
Enzo Restagno, Dario Tomasi
ingresso gratuito

ore 15 *film*

Piccolo Teatro Strehler
FocusGiappone
Yamagata Sukurimu (Yagamata Scream)
regia di Naoto Takenaka
ingresso gratuito

ore 21 *contemporanea*

Conservatorio di Milano, Sala Verdi
FocusGiappone
Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Jonathan Stockhammer, direttore
Isao Nakamura, percussioni
Mayumi Miyata, shō
Musiche di Hosokawa
ingresso gratuito

ore 21 *canzone d'autore*

Teatro Ventaglio Smeraldo
Storie
Gino Paoli Live 2009
In occasione dei 50 anni di carriera
Accompagnato da
Vittorio Riva, batteria
Marco Caudai, basso
Carlo Fimiani, chitarre
Dario Picone, piano e tastiere
GnuQuartet
Francesca Rapetti, flauto
Roberto Izzo, violino
Raffaele Rebaudengo, viola
Stefano Cabrera, violoncello
posti numerati 15 e € 20
sconto MITO € 12 e € 16

Sabato 19. IX

ore 11 *incontri*

Galleria d'Arte Moderna, Villa Reale,
Sala da Ballo
FocusGiappone
Tradizioni del Giappone
Incontro con Luciana Galliano, Giovanni
De Zorzi, Ilaria Narici, Enzo Restagno
ingresso gratuito

ore 15 *film*

Teatro Dal Verme
FocusGiappone
Vital
regia di Shikya Tsukamoto
ingresso gratuito

ore 15 e ore 18 *ragazzi*

Teatro Carcano
FocusGiappone
La sposa del sole
Fiaba giapponese di Carlo II Colla
Compagnia Marionettistica Carlo Colla
e Figli
LaRiS Opera Ensemble
Danilo Lorenzini, direttore
Eugenio Monti Colla, regia
ingressi € 5

ore 17 *antica*

Basilica di Sant'Ambrogio
Vesperi ambrosiani
Solisti della Cappella Musicale
della Basilica di Sant'Ambrogio
Cappella Musicale Rhaudenses Cantores
Giovanni Scomparin, direttore
ingresso gratuito

ore 21 *world music*

CRT - Teatro dell'Arte
FocusGiappone
Teatro Nō, la misura del gesto
Compagnia Sankyokai
Tadao Kamei, direzione artistica
posto unico numerato € 15

ore 21 *film*

Teatro Dal Verme
FocusGiappone
Tokyo Sonata
regia di Kiyoshi Kurosawa
ingresso gratuito

ore 21 *classica*

VARESE
Palazzo Comunale, Salone Estense
Ensemble Strumentale Scaligero
Musiche di Rossini, Bottesini, Verdi, Morlacchi, Lovreglio
Presenting Partner a2a
ingressi € 5

ore 22 *contemporanea*

Basilica di San Marco
Sagrestia Monumentale
Lorna Windsor, voce
Amy Briggs, pianoforte
Antonio Caggiano, Rodolfo Rossi, percussioni
Musiche di Cage

www.mitosettembremusica.it

Progetto grafico
Studio Cerri & Associati con Francesca Ceccoli,
Anne Lheritier, Ciro Toscano

Un progetto di



Milano



Comune
di Milano

Realizzato da

Fondazione
per le Attività Musicali
Torino

Associazione per
il Festival Internazionale
della Musica di Milano

Con il sostegno di



RegioneLombardia

I Partner del Festival



**CAMERA
DI COMMERCIO
MILANO**

partner istituzionale



CAMERA DI COMMERCIO
INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA
DI TORINO

INTESA  SANPAOLO



Gruppo Fondiaria Sai



cultura dell'energia
energia della cultura

Sponsor



Sponsor tecnici

LA STAMPA
media partner

CORRIERE DELLA SERA
media partner



media partner TV

LIFEGATE[®]
people planet profit
eco partner



partner culturale



MITO è un Festival a Impatto Zero.
Aderendo al progetto di LifeGate,
le emissioni di CO₂ sono state compensate
con la creazione di nuove foreste
nel Parco del Ticino e in Costa Rica.

Si ringrazia per l'accoglienza degli artisti

- Acqua minerale Sant'Anna
- Guido Gobino Cioccolato

- ICAM cioccolato
- Ristorante Cracco

—6

Milano Torino
unite per l'Expo 2015

