

CONCERTO FESTIVAL MITO

5 SETTEMBRE 2007

NOTE

Nato in un famiglia di musicisti stabilitasi a Milano nell'ultimo decennio del XVII secolo, Giovanni Battista Sammartini (1701-1775) «ebbe pratica cognizione di tutti gli strumenti e siccome l'Haydn, dotato d'ingegno creatore, imparò il contrappunto da sé», secondo quanto racconta il Carpani. Debutta come compositore nel 1724 quando partecipa alla stesura di un oratorio centone *La calunnia delusa* e l'anno successivo presenta cinque cantate sacre alla Reale imperiale congregazione del Santissimo Entierro di Nostro Signore Gesù Cristo, fondata nel 1633 da famiglie nobili milanesi, che aveva sede nella chiesa di San Fedele. Pur non ottenendo la commissione, Giovanni Battista stabilisce un contatto importante con l'antica istituzione presso la quale svolgerà l'incarico di maestro di cappella dal 1728 al 1773, anno di soppressione dell'ordine dei Gesuiti. Accanto a questo ricopre, in un arco di tempo molto ampio, il medesimo ruolo in molte chiese milanesi e frequenta, riverito ed apprezzato, gli ambienti più influenti. Non trascura neppure il teatro facendosi applaudire sulle scene del Regio Ducale Teatro già dal 1734 con *L'ambizione superata dalla virtù*, dopo aver debuttato nel 1732 con *Memet*; svolge attività didattica dando lezioni, tra gli altri, a Christoph Willibald Gluck venuto in Italia dal 1737 al 1741 per diventare «musicista da camera» e si dedica alla composizione di sinfonie determinando la nascita di una vera e propria orchestra stabile. Il suo nome inizia a circolare anche al di fuori dei ristretti ambiti cittadini e visitatori o musicisti stranieri lasciano traccia del loro apprezzamento in particolare per quanto riguarda la composizione di musica sacra.

Charles Burney ammira ad esempio la costruzione e la vivacità delle pagine sinfoniche e l'impeto che traspaiono da una Messa che ha occasione di ascoltare nella Chiesa del Carmine durante il suo soggiorno milanese del 1770. Rimane quasi tramortito dall'impegno richiesto agli esecutori nonché dal profluvio di idee e dalla vivacità ininterrotta dei movimenti, ma nel contempo è affascinato e riconosce nel compositore un genio pieno di slancio e di inventiva. Anche nella musica sacra egli adotta infatti uno stile esecutivo brillante e concertato con strumenti, aderendo al gusto 'moderno' della composizione e inframmezza le varie sezioni di messe come pure di salmi, di cantici o di litanie con una densa scrittura strumentale. La stessa non viene meno neppure nelle otto cantate per la quaresima che tuttavia presentano atteggiamenti e stilemi diversi dal restante repertorio destinato alla liturgia.

Accanto alle cinque cantate che compongono il ciclo completo del 1751, ne sopravvivono due, che risalgono al 1759, e una al 1760. *L'addolorata divina Madre e desolatissima nella soledad* è inserita nel ciclo del 1759, destinata a rendere ancor più sontuosi e solenni gli allestimenti che le dame e i cavalieri congregati del Santissimo Entierro predisponavano come «divoti trattenimenti» del quinto ed ultimo venerdì di quaresima. È scritta, come le altre, per tre solisti - soprano, alto e tenore corrispondenti ognuno a un diverso personaggio – accompagnati da un'orchestra formata da oboi, corni, violini, viole, violoncelli e bassi. Si compone di cinque numeri che prendono avvio dall'introduzione strumentale in un solo movimento, peraltro già utilizzato dall'autore come pezzo introduttivo del salmo *Laetatus sum* (JC App. B 9), e prosegue con il recitativo e l'aria di Maria Maddalena tenore, di Maria Cleofe soprano e di Maria Salome alto, per concludere con il recitativo e il Finale affidati ai tre ruoli.

La cifra stilistica è quella dell'ultimo periodo creativo sammartiniiano non soltanto per il desiderio di ridurre all'interno di più rigorose strutture il «fantasioso contrapporsi e il giustapporsi di cellule figurali che caratterizza l'asimmetrico e aforistico linguaggio delle opere composte in precedenza» (Vacarini), ma anche per la scelta di un libretto essenziale che mette in luce gli affetti più importanti della storia, enfatizzando la drammaticità e presentando situazioni patetiche contrastanti.

Dopo un semplice recitativo secco, Maria Maddalena intona l'aria col da capo - *Non bastò l'immenso affanno (contrafactum di un Confitebor)* - dall'andamento ritmico spigoloso che si stempera solo nell'Intermezzo (*Puri spiriti immortali*). L'aria seguente, anch'essa col da capo, *Ben lo predisse*, riservata a Maria Cleofe, prevede un violoncello obbligato e due oboi che nel corso del brano procedono di solito congiuntamente con imitazioni e o raddoppi a sottolineare 'l'affettuosità' e la pacatezza del clima generale anche in questo caso suddiviso in due momenti distinti. Molto concitata l'ultima aria *Non così d'alpe in cima (contrafactum di un Nisi Dominus)* che mantiene costantemente la tensione anche nella sezione dell'Intermezzo (*Né così fisso e immobile*). «Il finale a tre. Coro», *Madre purissima*, sintetizza l'erudizione contrappuntistica ampiamente manifestata in altre opere liturgiche. Il senso puntuale della vicenda traspare da molteplici elementi quali la sottolineatura di espressioni esasperate (si veda ad esempio l'intero recitativo di Maria Salome *E per qual alma forte* e in particolare «l'orme cercando del suo sangue asperse» e da «spettacolo crudele ai lumi suoi!» sino alla fine), l'elaborazione strumentale e la ricchezza degli andamenti melodici e armonici. Tutto concorre a creare una precisa ed efficace immagine drammatica.

Se l'attività primaria di Sammartini fu senza dubbio legata alla composizione di musica sacra, quella 'passata alla storia' è altrettanto inconfutabilmente connessa alla composizione delle

sinfonie. Per primo infatti egli diede dignità artistica a questo genere musicale impegnandosi fin dagli anni Venti del 1700 a comporre quasi una settantina di pagine pensate per gli intrattenimenti strumentali che regolarmente si tenevano sulla spianata del Castello Visconteo oppure per le «accademie e sinfonie» realizzate in circostanze celebrative di varia natura o ancora per le manifestazioni organizzate dall'Accademia Filarmonica fondata insieme a un gruppo di musicisti dilettanti nel 1758 «non solo a particolare piacere degli accademici, quanto per ornamento di questo pubblico, e per più facile addestramento della gioventù alla musica inclinata». La quantità di questo repertorio, ampiamente apprezzato, imprime una svolta nella forma e da un lato impone Sammartini come primo importante sinfonista del XVIII secolo, dall'altro Milano come polo d'attrazione per i musicisti di altri paesi.

Diversificati e molteplici sono i procedimenti introdotti relativamente all'orchestrazione, alla struttura formale, alle tecniche strumentali, alla qualità e alla natura dei temi: tutti demarcano il passaggio da una fase stilistica iniziale barocca a una terminale classica. Il mutamento viene convenzionalmente inquadrato in tre epoche distinte secondo una proposta, ormai universalmente condivisa, dei musicologi Jenkins e Churgin. Sulla base di questa le quattro sinfonie in programma sono considerate (al pari della cantata quaresimale) opere della maturità. In esse si ritrovano ampi periodi, liricamente intensi, ravvivati da un'armonia più complessa e da un gioco più compatto tra le varie parti strumentali che richiedono quasi costantemente la presenza di oboi e corni. Spesso le parti del violoncello e del basso si muovono in modo indipendente e i violini primo e secondo provvedono a uno scambio di materiali oppure a un gioco di imitazione ottenuto anche mediante l'impiego di motivi contrastanti. La forma si è ormai stabilizzata in tre movimenti: il primo in una struttura di forma sonata cangiante e di volta in volta originale; il secondo impostato su di un perfetto equilibrio tra intensità lirica ed elaborazione formale, il terzo brillante suggello con imitazioni o trascinanti danze.

La sinfonia in Sol maggiore JC 49 contrappone un primo tempo, *Allegro*, caratterizzato da un imperioso tema ben calibrato nei timbri e altrettanto ben congeniato in rapporto al secondo motivo nel quale il concorso dei fiati si fa più tenue, ad un dolce e breve *Andante* che viene richiesto «sempre piano». In esso l'elemento patetico raggiunge il culmine nella sezione 'sospirosa' arricchita di intervalli 'affettivi'. L'*Allegro* finale non trascura alcun tipo di scrittura: dagli unisoni volitivi agli scambi tra le voci, dai passaggi in imitazione al ruolo protagonista affidato ai bassi.

Altrettanto differenziati e ben caratterizzati appaiono i tre movimenti che compongono la Sinfonia in Re maggiore JC 17. Decisamente densa e intricata la scrittura del primo tempo, *Spiritoso assai*, con ampie sezioni affidate agli oboi divisi; sapiente l'alternanza di momenti solistici

e di collettivi nell'*Andantino* in forma sonata; travolgente turbinio nel *Presto* finale. Ricchezza e varietà di figurazioni melodiche e ritmiche informano il primo tempo - *Presto* - della sinfonia in Sol maggiore JC 40. Il tradizionale *Andante* è sostituito con un lezioso *Allegretto* a guisa di Scherzo e il *Presto* finale sorprende per l'organizzazione ritmica e il flusso melodico ininterrotto.

La Sinfonia in Mib Magg. J-C 26 apre l'*Allegro assai* iniziale con un volitivo tema nel quale si innesta, quasi spezzandone l'incisività, un secondo motivo dal gusto più concertante. Cangianti armonie d'effetto e un nuovo spunto tematico lezioso completano il percorso dell'esposizione riproposto con le opportune varianti nella ripresa. L'*Allegretto* successivo nel relativo minore immette in un clima malinconico accentuato dalla richiesta ricorrente di sonorità soffuse mentre l'*Allegro* finale travolge per l'inesauribile vitalità ritmica e l'ininterrotta fantasia tematica e creativa.

Una variegata tavolozza di soluzioni si evidenzia dunque nella successione dei differenti movimenti e conferma come «il capricciosissimo milanese» seguisse «all'impazzata gli impeti della sua fervida fantasia» e gettasse le basi, da vero «padre», alla creazione sinfonica cosicché «L'Haydn poté contrarre facilmente il gusto del Sammartini ed imitarne le mosse, il fuoco, il brio e certe belle stravaganze che regnano in quella musica piena d'idee e d'invenzioni» (Carpani).

Mariateresa Dellaborra