

Stylus Phantasticus

INQUIETUDINI E AURORA DELL'EPOCA DEGLI STRUMENTI

*Appunti per un inquadramento storico
(di Alberto Asero)*

“Lo stile fantastico [...] è il più libero dei metodi di composizione; libero da ogni costrizione, sia essa di testo o di armonia, è rivolto a mostrare il genio (ingenium). Esiste per rivelare la ratio abdita dell'armonia [...] ed appare suddiviso in categorie comunemente chiamate Fantasie, Ricercari, Toccate e Sonate.”

La definizione che l'enciclopedico gesuita tedesco Anasthasius Kircher (1602-1680) ci tramanda dello Stile fantastico è chiara e puntuale, anche se sorprendentemente breve allorché la si rapporti all'esaustività che riserva alla trattazione della maggior parte degli altri soggetti della sua monumentale *Musurgia Universalis* (1650), opera interamente dedicata allo studio sistematico della musica come momento di un sistema olistico retto da “consonanze e dissonanze in cui la dottrina universale dei suoni, la filosofia e la scienza della musica, la teoria e la pratica, sono studiate facendo riferimento alla Filologia, alla Matematica, alla Fisica, alla Meccanica, alla Medicina, alla Politica, alla Metafisica, alla Teologia”.

Nonostante tale brevità, tuttavia Kircher ci consente di risalire ad alcuni caratteri fondamentali dello *Stile fantastico*.

Anzitutto salta all'occhio il riferimento (reiterato) alla libertà compositiva: egli identifica infatti questo stile in una prassi diversa da qualunque altra perché non assoggettata ad alcun vincolo formale, sia esso derivante dal rapporto con un testo poetico, ovvero dal riferimento ad un qualsivoglia canone architettonico. Se quest'ultimo aspetto ben suggerisce quanto sia estesa la libertà del compositore, il primo rimanda al fatto (nodale) che lo *Stile fantastico* è essenzialmente e costitutivamente prerogativa del nascente repertorio strumentale “puro”, in relazione all'affermarsi del quale lo *Stile fantastico* gioca anzi un ruolo cruciale spronando gli strumenti – che proprio ora, già dai primi anni del Seicento, si stanno emancipando dal ruolo di dimessi accompagnatori del canto o della danza – a guadagnare una conoscenza di sé e delle proprie potenzialità del tutto nuova e dagli esiti niente affatto scontati. La qual cosa peraltro avviene anzitutto cercando di fare degli strumenti stessi imitatori dell'espressività familiare proprio di quella voce dalla quale si tratta ormai di sciogliere ogni vincolo di sudditanza.

Un ulteriore carattere dello *Stile fantastico* Kircher lo coglie allorché fa riferimento all'*ingenium*, alla *ratio abdita dell'armonia*; perché in effetti l'aggettivo “fantastico” non deve trarre in inganno: non siamo in presenza di musica ludica (come verrebbe ancor più da pensare collocandola, come visionaria eccezione, nell'estetica musicale severa del tempo), bensì di autentica musica di ricerca, alla quale è demandato – anche attraverso, perché no, la



sorprendente artificiosità della quale sa dar prova – il compito difficile di esplorare universi sonori affatto nuovi, nonché protagonisti (gli strumenti, appunto, che trovano nella moderna pratica del basso continuo un alleato decisivo) mai apparsi prima come tali – fra i quali peraltro immediatamente si distingue il violino, capace di versatilità ed evoluzioni che non tardano a farsi notare. Ecco allora perché le pagine di autori come Castello, Uccellini, Pandolfi Mealli, Biber, Schmelzer, ecc., vivono di quello che a noi, retrospettivamente, pare un gusto sfrenato per la sperimentazione più artida, la quale si mostra ora sotto forma di contrasti drammatici esacerbati, ora per mezzo di ornamentazioni ai limiti dell'audacia, ora per improvvise e talvolta spettacolari giustapposizioni di tempi e tonalità – senza con ciò tralasciare virtuosismi davvero spettacolari e lirismi tanto stravaganti da apparire realmente frutto di improvvisazione.

Ciò che Kircher non sembra cogliere è però l'influenza che lo *Stile fantastico* ha sull'esecutore. Per questo aspetto occorre rifarsi, con un salto di quasi un secolo, al teorico e compositore tedesco Johann Mattheson (1681-1764) che, nel 1739, scriverà, a proposito dello *Stile fantastico*, che è “lo stile compositivo e interpretativo più libero e disinibito che si possa immaginare”, ponendo esplicito risalto al fatto che l'esecuzione stessa della musica in *Stile fantastico* – per essere veramente tale e non pedestre riproduzione di pagine che attendono espressamente di essere “ripensate” dall'esecutore – richiede di abbandonare ogni navigata consuetudine, ogni regola accreditata dall'autorità della tradizione, per lasciarsi andare alla continua scoperta della meraviglia degli strumenti e delle loro straordinarie capacità. Ed è stupefacente osservare come anche oggi, a distanza di secoli e con alle spalle un tesoro di monumenti sonori al tempo semplicemente impensabile, questa musica non manchi di stupire esecutori come ascoltatori con quelle geografie di arcane emozioni che ancora si riserva di dischiudere. Dice bene Andrew Manze quando riflette sull'ironia insita nel fatto che “lo *Stile fantastico* priva gli strumentisti del testo [poetico] esigendo però al contempo un'eloquenza che li obbliga a far ricorso agli artifici della retorica come farebbe un attore o un oratore”.

Così delineato, lo *Stile fantastico* ci si profila allora alla stregua di una vera e propria zona franca della musica in cui l'unica regola è (e deve essere) il “tutto è possibile” – salvo, ben inteso, il limite del genio del compositore e dell'abilità dell'esecutore. Zona franca, ci pare tuttavia lecito suggerire da ultimo, risultante non già da un qualche preciso e consapevolmente orientato progetto estetico, bensì piuttosto dallo stimolo pionieristico indotto dall'inquietudine di un'epoca di transizione, il cui orizzonte musicale storico – il madrigale rinascimentale – sta gradualmente ma inesorabilmente tramontando, trascinato da una società di cui era perfetta espressione ma che ora sta andando incontro alla sua lenta disgregazione e che nei primi vent'anni del Seicento si troverà a dover reinterprete se stessa e, conseguentemente, la musica che dovrà rappresentarla e celebrarla.

In questo frammento storico, che dalle Toccate di Girolamo Frescobaldi e dalla “seconda pratica” di Claudio Monteverdi percorre tutto il Seicento sino a sfociare (ed essere accolto) nel tempo di Johann Sebastian Bach, si consumano le vicende di uno dei frutti più stupefacenti dell'ingegno musicale di tutti i tempi.



IL CONCERTO

- Biagio Marini (Brescia, 1594 - Venezia, 1663) - "Sonata Sopra fuggi dolente" Due violini, basso e b.c.

Per ogni sorte d'stromento

Sonate da Chiesa e da Camera a Due, Trè, ò à quattro.

Opera XXII, Venetia 1665

- Tarquinio Merula (Busseto, 1594/5 - Cremona 1665) - "Sonata 3" Due violini, violone e b.c.

Il quarto libro delle canzoni à Doi, ò à Tre

Venetia 1651

- Andrea Falconieri (Napoli 1585/6 - 1656) - "Battalla de Barabaso yerno de Satanas" Due violini, basso e b.c.

Il Primo Libro di CANZONE, SINFONIE, FANTASIE, Capricci, Brandi, Correnti, Gagliarde, Alemane. Per Violini, e Viole, ovvero altro Stromento à uno, due e trè con il Basso Continuo.

Napoli 1650

- Domenico Gabrielli (Bologna, 1651 - Bologna, 1690) - "Balletto Primo/Secondo/Terzo/Quarto" Due violini, violone e b.c.

Balletti

Gighe, Correnti, Alemane e Sarabande à Violino e Violone con il secondo Violino à beneplacito.

Opus I, Bologna 1684

- Dietrich Becker (Amburgo, 1623 - 1679) - "Sonata à 3" Due violini, violone e b.c.

Musicalische Frühlings-Früchte

In drei- vier- und fünff-stimmiger

Istrumental-Harmonia mit Basso Continuo

Hamburg 1668



L'ENSEMBLE E I MUSICISTI

Diretto da Alberto Asero, **Hybris** è un ensemble strumentale italiano attivo nello studio e nell'interpretazione del repertorio barocco su strumenti originali e muovendo da un'accurata ricostruzione della prassi esecutiva e dello spirito del tempo. Animato dalla convinzione che il recente, straordinario fiorire di occasioni di studio, produzione e ascolto della musica barocca derivi dalla sorprendente “contemporaneità” della stessa (più e prima ancora che da un intento di semplice riscoperta filologica), Hybris lavora prevalentemente su produzioni monografiche inerenti alcuni fra i momenti più suggestivi della musica del Sei-Settecento.



ALBERTO ASERO, *violino*. Ha studiato al Conservatorio Statale di Musica “G. Verdi” di Torino con Bruno Landi e all'Istituto Superiore di Studi Musicali “F. Vittadini” di Pavia con Luca Torciani. Perfezionatosi in violino barocco con Enrico Casazza e Stefano Montanari, ha tenuto numerosi concerti in ambito antico, fino a collaborare, nell'ottobre 2008, con “Accademia d'Arcadia” alla realizzazione del secondo CD delle sinfonie di Giovanni Battista Sammartini (Brilliant). E' autore, fra l'altro, di un *Gloria in Excelsis Deo* per soli coro e orchestra eseguito in prima assoluta nel dicembre 2003 con la partecipazione dell'ex coro RAI di Torino. Laureato in Filosofia, è anche giornalista. Suona un violino di autore ignoto della seconda metà del Settecento.





SIMONE BARONI, violino. Diplomatosi in mandolino presso la scuola provinciale dell'orchestra "Gino Neri" di Ferrara, intraprende lo studio del violino, dedicandosi poi specificamente al repertorio barocco, il cui studio ha intrapreso sotto la guida di Enrico Casazza. È membro stabile dell'espressione cameristica dell'orchestra 'Ensemble a plettro Gino Neri' e collabora, sia come violinista che come mandolincellista, con diverse associazioni musicali quali *Orchestra da Camera 'Claudio Monteverdi'* e *Orchestra d'Archi 'Le Risonanze'*.



MATTEO PASQUALINI, clavicembalo. Ha studiato organo con Ferruccio Bartoletti, clavicembalo e organo barocco con Roberto Menichetti e composizione con Miren Etxaniz. In seguito ai diplomi in Organo e Clavicembalo presso i Conservatori Statali di Musica di Padova e Rovigo ha frequentato diversi corsi di perfezionamento in Italia e Austria con Michael Radulescu, Klemens Schnorr, Dietrich Oberdoerfer, Gustav Auzinger, Bob van Asperen e Pierre Hantaï. E' organista titolare della Chiesa di Maria Ausiliatrice in Piana Battolla (Sp). Membro fondatore dell' *Orchestra Barocca Le Plaisir de la Musique*, svolge intensa attività concertistica sia come solista che in ensemble. Affianca all'attività musicale quella dell'arte organaria lavorando presso la Ditta "F.lli Marin" di Lumarzo (Ge).



MATTEO CICHITTI, violone. Diplomato in Contrabbasso con Giancarlo De Frenza presso il Conservatorio "L. D'Annunzio" di Pescara, frequenta successivamente l'*Accademia Europea di Musica d'Erba* (Co) studiando contrabbasso con Lutz Schumacher. Consegue la laurea specialistica con il massimo dei voti in Discipline Musicali indirizzo interpretativo di Contrabbasso presso l'Istituto Superiore di Studi Musicali "F. Vittadini" di Pavia sotto la guida di Walter Casali. Si perfeziona in Italia e in Austria con, tra gli altri, Patxi Montero e Roberto Sensi per il *Violone e prassi esecutiva barocca*; Wolfgang Güttler per il *Contrabbasso*; Ugo Nastrucci per il *Basso continuo* e *l'Improvvisazione*; Stefano Montanari, Marco Rogliano, Silvia Colli e Rodney Prada per la *Musica d'Insieme*. Svolge intensa attività concertistica collaborando con varie orchestre e formazioni cameristiche, fra cui *Antiqua Estensis* e *l'Europa Galante*. Suona un violone Anon. del 1880 con un arco copia di G. B. Gabrielli (1740 ca).

