

Percorsi verdiani nella coralità salentina: passioni, liturgie, colori

Luigi De Luca

L'epopea verdiana vanta a Lecce e nel Salento una folta schiera di appassionati esecutori e fruitori, non solo nell'ambito delle stagioni liriche presso il Teatro Politeama Greco, ma anche nei mille rivoli concertistico-antologici, che nella coralità esprimono l'entusiasmo del melodramma risorgimentale, rivissuto nella sua pregnante attualità.

Mentre si fa riferimento alle copiose testimonianze attingibili dalle emeroteche salentine riguardo alle stagioni liriche di numerosi decenni, si guarda con viva attenzione a quanto di Verdi circola nelle numerose serate concertistiche dedicate all'Opera nel Salento e, precipuamente, all'attività del *Coro Lirico* di Lecce, dell'Istituzione Polifonica "A. Vivaldi" e del Coro Polifonico Unisalento: tali formazioni quasi concordemente hanno privilegiato le pagine operistiche che mi accingo ad esaminare.

Il linguaggio musicale verdiano è permeato, fin nelle più sottili sfumature, di intelligenza e partecipazione in rapporto ai testi corali del melodramma patriottico. L'immersione totale nell'*animus* collettivo non si esprime solo nei toni solenni (che definirei largamente 'liturgici') o appassionati delle pagine ormai emblematiche del Risorgimento italiano, ma sa ammorbidirsi in toni fluidi e leggeri, persino ludici, quando si fa interprete di atmosfere e di ambienti particolari.

Il presente contributo, volutamente alleggerito di riferimenti bibliografici che sarebbero certo ponderosi ma forse pleonastici, vuole entrare nel vivo delle *performances* verdiane, con lo scandaglio che l'esperienza compositiva ed esecutiva può fornire, soprattutto in rapporto alla stretta simbiosi parola/melodia reclamata dall'imponente coralità verdiana.

Della funzione protagonista del Coro come personaggio collettivo nel melodramma verdiano si è detto tantissimo, forse tutto; chi scrive ha già sottolineato gli aspetti di tale clamorosa innovazione (in *Ripensare il Risorgimento a partire dal Mezzogiorno*, Edipan 2012, pp. 55-61), soffermandosi in particolare sul *Coro di Introduzione* e *Coro di Schiavi Ebrei* del *Nabucco*.

Procedendo nel lavoro di analisi interpretativa, l'orizzonte si allarga includendo la passione patriottica, ma esaminando pure aspetti più vasti della concezione drammaturgica verdiana, riferiti a opere sacre come il *Te Deum* e all'unica opera intenzionalmente buffa, il *Falstaff*.

Il *Coro della Sete*, da *I Lombardi alla Prima Crociata*, si presenta come filiazione diretta dal *Coro di Schiavi Ebrei*, cui lo accomuna la nostalgia per la terra natia e l'analogia con l'asservimento dei Lombardi allo straniero. Come nel *Coro di Schiavi Ebrei*, superato il *furor* a tratti guerresco del *Coro di Introduzione*, anche qui prevale il *pathos* come *algos* (dolore), insito nell'etimologia di nostalgia (dolore del o per il ritorno). Se ne fanno carico, in unisono, gli archi, che dettano la struttura

architettonica affermativa – volutamente popolare – della melodia, in cui prevalgono le note puntate e, ben presto, il singhiozzo delle sillabe staccate (stanchezza del cammino dell'esule): «Ci chiamasti con santa promessa». La solennità dell'intervento corale è sorretta dagli ottoni e dai due fagotti, nel silenzio degli archi, degli strumentini e dei corni, che fino ad ora si erano limitati a sobrie sottolineature, quale «colmamento» dei valori lunghi in chiusura di semifrase.

La duplicità di emozioni – melodia mesta e orante alternata a brevissimi empiti quali «giubilando per l'aspro sentier... Sieno, Cristo, i tuoi fidi guerrier» – si stempera (dalla b.17 alla b.26) nella leggerezza dell'epillio («Oh fresc'aure... ruscelletti... purissimi laghi»), che chiama anche la natura a testimone delle passioni che si agitano in petto ai Crociati. L'impressione che resta indelebile è legata alla frase «fa la sabbia d'un arido suol», ripetuta con sillabazione staccata, sul disegno articolato di sestine di violini secondi, viole e strumentini (anche qui con una citazione dello sfondo ritmico continuo di *Va, pensiero*), che passando a tutti gli strumenti di tessitura media e acuta accompagna il crescendo finale delle voci.

A chiusura dell'Atto Primo di *Rigoletto* si assiste alla beffa notturna ai danni del protagonista: il rapimento di Gilda. L'aspetto prevalente di questo brano affidato alle voci maschili, è ironico e mimetico insieme. La sillabazione staccata, spesso utilizzata da Verdi, è qui in funzione di ulteriore riduzione della sonorità notturna, già segnalata con *ppp*. Particolarmente felici i guizzi sonori improvvisi e subito soffocati («riderà/cheti» di b.9 e 26 ed «e la corte» di b. 11 e 28). L'unico vero crescendo accurato sia nella dinamica che nell'articolazione, coincide con il tema della beffa: «Derisore sì audace e costante» di bb. 30 ss. Ovvio il mancato impiego degli Ottoni, ad eccezione dei corni, sicuramente funzionali all'ambientazione; felice in tal senso anche l'impiego dei timpani in funzione prevalentemente ritmica e coloristica. Di ancor più dichiarata intenzione descrittiva è il *Coro di Zingari* (da *Il Trovatore*), in evidente contrasto con l'atmosfera corrusca dell'opera e certamente riferibile a una drammaturgia quasi 'cinematografica', che di tanto in tanto stempera la tensione nello scherzo o nel gioco.

A un'introduzione che vede partecipe la componente più leggera e cantabile dell'orchestra in un'organizzazione melodica fatta di trilli e di movenze coreutiche (presenza del triangolo), segue il baldanzoso canto dei Gitani: muovendo da un'immagine inquietante («Vedi le fosche notturne spoglie de' cieli sveste l'immensa volta»), giunge, con un crescendo accompagnato dall'organico pieno, alla trovata gaudente, quasi a sorpresa: «Chi del gitano i giorni abbella?... La zingarella». Il canto poi recupera nuova lena dall'iterato intervento strumentale che rifà l'introduzione e commenta una scena di libagione non propriamente accademica.

Analogo spirito di arguzia ritroviamo nel *Coro di Zingarelle* (Finale II da *La Traviata*): oltre all'ancor più chiara intenzione coreutica (tamburelli e bacchette affidati alle zingarelle), colpiscono la semplicità apparente del sostrato ritmico/armonico, caratterizzato dall'alternanza di note staccate (con acciaccatura sui tempi forti e semiforti) con energici accordi in pizzicato degli archi – cui partecipano perfino gli ottoni in *pp* – e il ricorso ad agili terzine, che increspano la

linea melodica, conferendole volatilità. Il passaggio dall'iniziale *Mi minore* al *Mi maggiore*, che campeggerà per il resto del brano, rende ancor più spensierato il clima festaiolo. Il diverbio tra Flora e il Marchese, maliziosamente alimentato dalle zingarelle, trova la sua catarsi psicologica e musicale nel "Tutti": *Su via si stenda un velo*. Segue, a conclusione, l'iterato invito «Sì, sì, badiamo all'avvenir», quasi a conferma della gaiezza bacchica del brindisi. La funzione di alleggerimento della tensione drammatica che l'epilogo comporta è palese nel *Coro di Mattadori Spagnuoli*, dove, con rinnovato vigore, torna l'alternanza tra incisi binari e terzine svolazzanti. In ogni caso questa dualità sembra voglia esprimere l'energia implacabile del ritmo coreutico, temperata dall'agilità della declinazione ternaria. Quest'ultima diviene cellula ritmica festosamente articolata nel 3/8 dell'*Allegro assai vivo (È Piquillo un bel gagliardo)*. La rozza autoesaltazione maschilista è presto temperata dall'ironia complice delle donne, per divenire una sorta di *cancan* nell'ebbrezza finale del "Tutti": l'iterazione ossessiva in crescendo porta spontaneamente all'immagine di un caos vitalistico e festoso. La complessa, ricchissima partitura di *La Forza del Destino*, contesta di folgoranti colpi di scena, vuol essere una summa del precedente teatro verdiano. Il *Coro di Pellegrini* diretti a Roma per il Giubileo dà vita a un'accorata stereofonia dei cori battenti, sulla quale si staglia drammatico il canto solistico di Leonora, dolente anelito al riscatto dalle guerre fratricide. L'esordio corale è pensato come eco lontana, che prende corpo nella Preghiera *Su noi prostrati*. L'impianto generale è isoritmico e utilizza quelle note puntate che in Verdi – e non solo – godono di costante presenza, sia pure con destinazioni diverse.

Qui, come nel successivo *La Vergine degli Angeli*, l'anacrusi in semicrome prepara gli appoggi dei tempi forti e semiforti, serviti da valori più lunghi. Alle sillabe «pro**strati**, **stendi**, **man**», sono aggiunti degli accenti, motivati da esigenze metriche, ma presto troviamo l'accentazione di «**malore**», dove la sillaba *ma*, cadendo sul quarto movimento, meritava per Verdi una sottolineatura angosciata. Su questa struttura ritmica persistente del coro i solisti danno vita a melodie variamente articolate, con riscontri imitativi; ma su tutti campeggia il canto di Leonora che infittisce i disegni puntati (crome/semicrome, semicrome/biscrome) in concomitanza con l'*incalzando poco a poco* e con l'invocazione *Salvami dal fratello*. L'episodio contrassegnato da **M** in partitura al canto melodicamente disteso (in 12/8) fa corrispondere il delicato arpeggiare in sestine del clarinetto, su un sobrio pizzicato degli archi; poi coro ed orchestra assistono al grido parossistico «Ah! Pietà» di Leonora, quasi con il fiato sospeso per associarsi (le sole voci) ad un singhiozzato e ripetuto «pietà». Infine la tecnica compositiva circolare riporta all'iniziale «Santo Spirto, Signor, pietà» per chiudere in un crescendo con le sole voci, accompagnate dal clarinetto e dal tremolato di violini e viole sulle note staccate di violoncelli e contrabbassi. In ideale continuità con il canto sommesso dei Pellegrini, il *Coro di Frati* in *La Vergine degli Angeli* prepara e accompagna la tenera preghiera di Leonora. La melodia, caratterizzata anche qui da note doppiamente puntate, è accompagnata da un arpeggiare per terzine che percorre l'intera preghiera, suggerendo un'immediata consonanza con la *Preghiera del Mosè*

rossiniano (*Dal tuo stellato soglio*). Qui come in Rossini e in svariate situazioni del melodramma ottocentesco assistiamo a un'apparente e ripetuta discrasia ritmica, data dalla mancata coincidenza della sesta croma del disegno terzinato con il sedicesimo che segue al doppio punto nella melodia. Credo che l'assemblaggio di formanti ritmici differenziati – quali il ternario e il binario con doppio punto – lungi dal voler enfatizzare contrasti o minare il perfetto sincronismo dell'insieme, miri alla reciproca 'correzione' degli stessi: la *Preghiera* rischierebbe di trasformarsi in un *cullando* da barcarola, se assecondasse la base strumentale arpeggiante e, dal canto suo, il disegno melodico doppiamente puntato potrebbe risultare spigoloso. Dunque, l'integrazione dei due formanti, sincronicamente concordi nella sottolineatura degli accenti tonici, ma fluidi e quasi sfuggenti nella parte atona, conferisce tenerezza e fluidità al canto. L'*incipit* della *Preghiera* è affidato alle voci virili, che delineano uno ieratico corale. Ad esso segue la melodia di Leonora, cui fa da sfondo una fascia armonica di flauti e clarinetti (a mo' di austero organo liturgico), con successivo ingresso del fagotto. Il duplice ruolo precedentemente affidato agli archi (arpeggio in terzine e basso d'armonia) passa ora all'arpa. Quindi la scena sonora si anima nel procedimento imitativo tra Leonora e voci virili, impegnando infine l'intera orchestra (persino tromboni, cimbasso, timpani e grancassa) nell'inatteso crescendo («E me protegga l'Angiol di Dio»). Poi, di nuovo, quiete e assorta meditazione (bb. 26 e 27), cui si oppone con vivo contrasto l'inciso «protegga» in *f*. Dalla battuta 30 alla fine l'arcata melico-armonica ripropone concisamente il discorso iniziale portandolo presto al *ff* di «protegga» (bb. 35 e 36), per chiudere su incisi brevi in *pp*, quasi singhiozzi o pensieri troncati da sinistri presagi.

Dell'*Inno delle Nazioni*, composto nel 1862 a glorificazione del successo di Inghilterra, Italia e Francia in Crimea e, ufficialmente, per l'Esposizione londinese, colpiscono la vigoria contrappuntistica – che riesce ad assemblare gli inni delle tre nazioni in un *unicum* di impatto spettacolare – e una varietà quasi ludica di effetti strumentali, polifonici e onomatopeici. Alla parentoria introduzione marziale che prepara la liturgia/apoteosi delle tre nazioni segue l'*incipit* del coro maschile, sviluppato e replicato su un arpeggio di settima diminuita, con effetto battente con il "Tutti". Il tema ambizioso di un empireo in terra è seguito da un corale delicato ed essenziale nella strumentazione, come suggerito dal testo di un giovanissimo Arrigo Boito: *In questo dì giocondo*. E nuovamente irrompe il grido di gloria, sul canto *scalare* dei Bassi, che ne percorre l'intera tessitura medio-acuta, cui si aggrega l'intera compagine con il La acuto tenuto per ben sette quarti dai Soprani. È la cornice che apre ad un racconto ora animato ed epico, ora agitato nell'esaltazione onirica, affidato ad un gagliardo Tenore solista. Quindi il racconto cede il passo alla preghiera, proposta dal Bardo e fatta sua dal Coro (*Signor che sulla terra*): si ripresenta qui spesso, nella prima parte di battuta, l'inciso ritmico con semiminime doppiamente puntate che sembra voler saldare piglio marziale e coralità dello stampo del *Coro della Sete*.

Il dialogo solisti/coro è sempre più incalzante, animato frequentemente da figurazioni complesse negli archi, in un travaglio che, di ascesa in ascesa –

rappresentata da note acute al limite – richiama in gioco trionfalmente il ritornello *Signor che sulla terra* con “tutta forza” per chiudere con la replica dell'enfasi gloriosa nel Coro: qui anche l'orchestra placa il moto vorticoso di semicrome per accompagnare il canto con armonie e ritmi semplici e grandiosi.

Altra epopea, composta da Verdi immaginando a suo modo l'Egitto dei Faraoni, dei Sacerdoti, delle danze sacre e dei guerrieri, in una stupefacente sintesi di passioni e colori, è *Aida*. Il Gran Finale II (*Gloria all'Egitto, ad Iside*) vanta un'innomerevole quantità di esecuzioni, dovuta non solo al fasto delle realizzazioni sceniche, ma anche e soprattutto allo spirito di ieratica solennità che impronta l'opera. Anche in questo caso, però, il Maestro non rinuncia alle note di colore, oltre che nei Ballabili, nel Cantabile *S'intrecci il loto al lauro*, costruito per tre voci femminili rapite dall'incanto della danza. Il momento più esaltante rimane quello del coro battente tra Sacerdoti e Coro di Popolo, dove inizialmente si contrappongono blocchi isoritmici, per dare luogo nel *Più animato* a possenti armonie, ritmicamente delineate dall'orchestra, fino alla vigorosa chiusa, cantando «Gloria», come nell'Inno delle Nazioni. Elemento da notare è il costante cromatismo, ritenuto da Verdi caratterizzante nell'ambientazione dell'antico Egitto; esso è sviluppato con foga, come moto ascensionale parossistico e catartico insieme.

A *Otello* e a *Falstaff*, ultima, preziosa tappa del Verdi operista, il Musicista riservò un'orchestrazione raffinatissima, studiata in ogni dettaglio, anche a tavolino. Dimenticate le formule melodiche e ritmiche che imbastivano spesso la precedente produzione, inventa situazioni originali, intimamente amalgamate ai libretti, entrambi elaborati da un Boito ormai artisticamente maturo, efficace, versatile. Ne vengono fuori effetti che non esito a definire già cinematografici, ancora più sorprendenti se si pensa ai mezzi di realizzazione: una fantasmagoria di timbri e colori strumentali, di agilità virtuosistiche, in assenza di quella tecnologia che tanto soccorrerà il cinema del Novecento. Siamo al cospetto di un Verdi precursore che ha maturato stilemi espressionistici *ante litteram* nell'essenzialità descrittiva, fatta di suggestioni analogiche più che di rappresentazioni dal vero: basti pensare all'*incipit* di *Otello*.

Ma per contenere il discorso nell'ambito strettamente corale mi limito ad alcune annotazioni relative a *Fuoco di gioia* e *T'offriamo il giglio*. Nel primo l'impressione ricorrente è quella dei guizzi, bagliori, contrasti chiaroscurali inquieti, velocissimi, come la fiamma che nasce, denuda le tenebre notturne, «Lampeggia e muor». Al descrittivismo fisico-ambientale si accompagnano connotazioni psicologiche, quali «Fulgido incendio che invade il cor». Sul gioco di continui rimandi imitativi tra cori si sviluppano in filigrana trine esornative ora degli archi, ora degli strumentini, con sistematiche irruzioni del vitalistico *Fuoco di gioia* a cori battenti, per poi spegnersi, attraverso la scala discendente di note staccate («Splende, s'oscura, palpita, oscilla»), nell'esangue «Lampeggia e muor» ripercosso, perdendosi, nei cori. Nel libretto leggiamo: «Il fuoco si spegne a poco a poco: la bufera è cessata».

Altro momento di pacificata aggregazione nella corrusca tragedia shakespeariana è il variegato coro *T'offriamo il giglio*, affettuosamente allusivo alle

processioni popolari, sia nell'andamento delle melodie, volutamente ingenue che nell'orchestrazione, la quale introduce nell'organico classico la cornamusa, il mandolino e la chitarra, in funzione coloristica. Questo elemento, insieme al ruolo dei fanciulli – che avrà sempre più peso tra Otto e Novecento (pensiamo allo stesso Boito, a Bizet, Britten ecc.) – palesa il continuo aggiornamento del linguaggio verdiano, pronto a far sue le istanze di modernizzazione di forme e strumentazioni.

Siamo giunti così all'ultimo Verdi, quello dei *Quattro Pezzi Sacri* (*Ave Maria*, *Stabat Mater*, *Te Deum*, *Laudi alla Vergine*, scritti tra il 1886 e il 1897) e del *Falstaff* (1893): due aspetti di un coerente cammino umano e artistico. Sul piano espressivo Verdi sembra registrare e condividere la relativizzazione delle certezze accademiche e nel contempo tende ad una sintassi scarna, comunque incisiva e pregnante: il nuovo secolo bussava prepotentemente alle porte del suo sentire, trasmettendogli ansie, inquietudini, presagi. Il risultato è, nei Pezzi Sacri, l'umanizzazione del Sacro, e, nel Falstaff, la riflessione disincantata sul mondo degli umani (*Tutto nel mondo è burla*). L'addio malinconico al gioco della vita veste, ironicamente, i paludamenti di una forma opulenta – pensata per ben 14 ruoli vocali – intessuta dei ritrovati più speciosi e complessi della doppia e tripla fuga, eppure ricca di inarrestabile *vis* umoristica: sono pienamente contemporanee l'irrisione di schemi consolidati (ma ormai pletorici) e la ricerca di un 'nuovo' che decolli sempre dalla tradizione. «Torniamo all'antico e sarà un Progresso», così lo stesso Verdi.

Se il Falstaff costituisce il compendio della filosofia di vita del Verdi maturo, che – sfidando le sue inclinazioni e la diffidenza un tempo manifestata da Rossini – gioca a scrivere un'opera buffa del tutto particolare nella sua raffinatezza anche letteraria (ancora Boito ne è il librettista), il *Te Deum* (scritto per doppio coro e voce del Soprano solista in chiusura) riformula il concetto di sacro che da secoli reclamava eloquente spettacolarità, riuscendo a mantenerne la solennità spogliata della retorica, e, soprattutto, riportando la liturgia all'essenzialità del rapporto Dio-Uomo.

L'esordio con il tema gregoriano, affidato alle voci maschili, porta subito in una dimensione atemporale, alla liturgia della Chiesa 'divina', quasi sospesa nella contemplazione. Il campo vocale va poi arricchendosi di suggestivi echi di voci virili in falsobordone, che, minimizzando (anzi annullando) la tradizionale coreografia del trionfo angelico, nulla lasciano presagire della violenta e terrificante sterzata del *Sanctus* un tragico, improvviso "Tutti", urlato con angoscia e inframmezzato da silenzi allucinati, quasi a voler riprendere fiato dinanzi ad un'inattesa, sconvolgente apparizione. È il Dio Giudice – quello del *Requiem* – che qui ricompare, in una dialettica meno spettacolare, ma esistenzialmente più lacerante, con l'umanità. L'irruzione dell'effetto battente in *Pleni sunt coeli* non perde il senso di questa drammaticità, anzi la esalta giungendo ad un nuovo "Tutti" ancor più incisivo («gloriae tuae»). Al moto terrifico segue la meditazione assorta – quasi a voler assorbire il colpo – della riproposizione del *Sanctus* in ambito grave, declamato, statico, in estinzione (ricorda il sepolcro di Aida), con l'eco lontana delle voci femminili (a pregnante riscontro dell'iniziale falsobordone delle voci maschili).

Con *Te gloriosus* la melopea gregoriana si piega e si modella nei termini della vocalità corale verdiana, per arricchirsi degli interventi (a 8 parti) fastosi e solenni di *Te per orbem*. L'umanità tenta di proporre a Dio il frutto estremo della sua adesione alla gravità liturgica, nell'abbandono dei "numeri" che tradizionalmente scandiscono il *Te Deum* e dell'apparato melodrammatico (solisti). E Dio si fa presente, nel clangore degli ottoni, che richiamano la maestà delle trombe davidiche, nella semplice ripetizione dell'accordo, ma con crescente urgenza ritmica. Risponde il coro, senza orchestra, confessando con altrettanta austera forza la maestà di Dio, concetto centrale dell'opera. Riprende quindi l'abile lavoro tecnico di temperie melodico-armoniche che investe la sobria melodia gregoriana. Ma anche gli atteggiamenti più coinvolgenti e verdiani della coralità (*Sanctum quoque*) appaiono alieni dall'indugio lirico-sentimentale come dall'autocompiacimento edonistico. Interviene continuamente il freno del «ne quid nimis», in una sorta di riconquistata classicità, a contatto con un'essenzialità già 'espressionistica' dei mezzi scelti: icasticamente abbozzati, ma forti, soprattutto nell'epilogo. La ricomparsa del canto liturgico, nelle grandiose accordalità delle trombe, segna il punto di riferimento di una Divinità eterna, olimpicamente distante dall'insulso travaglio umano: *Tu Rex gloriae*. La melodia gregoriana, passando al coro, apre all'intensa polifonia a 8 parti di *Tu devicto*, estremo punto di arrivo del fasto compositivo, soffocato da un grido («regna coelorum»).

L'umanità rimane impietrita all'avvento del Cristo Giudice. La scena, apparentemente pacata, del *Tu ad dexteram* cede il posto alla visione del Giudizio: alla declamazione urlata del Coro fa riscontro un oscuro sommovimento del magma strumentale, cromatizzante, sinistramente accelerato 'verso' e 'contro' (quasi un primo piano in un colossale incidente, ripreso dall'obiettivo). A tanto terrore fa riscontro la preghiera dolcissima, affiorante in ordine sparso dalla compagine corale (*Te ergo quaesumus*). La richiesta di essere annoverati tra i santi ha qualcosa di esitante e insieme incumbente, perché instaura – questa volta – un moto dell'umanità verso Dio («in gloria numerari»), culminante nel grido di salvezza (*Salvum fac*). Con *Et extolle illos* la coinvolgente vocalità verdiana celebra il suo ultimo *exploit*, definitivamente censurandosi, a partire da «et in saeculum saeculi». *Dignare Domine* – cupo e senza accenti, come vuole Verdi – è ormai un canto lugubre, disincarnato e inespressivo, fatale come la morte, ammorbido – quasi con un tentativo di carezza – dalla clausola «nos custodiri» (ancora vestigio di modernità). Con *Miserere* si rimanda alle coralità lontane e tragiche del melodramma verdiano (come non pensare a *Il Trovatore?*), con un'intensificazione lenta e dilatata della *pietas*: ultimo *input* per la preghiera accorata e declamata di *Fiat misericordia tua* e per l'urlo estremo (limite invalicabile per la tessitura dei soprani) della speranza (*In te speravi*): altro che fuga finale, che rimette tutto a posto! *Non confundar* dà vita ad un magma con dissonanze già pienamente novecentesche. Il duello tra Dio-giudice e umanità sconfitta è terminato. L'uomo, quasi agonizzante, proferisce gli ultimi guizzi di espressioni melodiche (n.16), mentre quasi per assurdo fa la comparsa l'ultimo residuo di canto solistico. Il soprano sillaba in crescendo *In te Domine*, aggregando con forza disperata l'intera

compagine nell'urlo insieme fiducioso e drammatico «In te speravi». Il commento finale è la 'resa' dell'orchestra e dei suoi fantasmagorici effetti melodrammatici: solo pochi accordi dolentemente ritmati col punto, per lasciare nell'aria l'accorato Mi sopracuto dei violini e – all'estremo del campo dei suoni trattati dalla musica classica – il Mi grave di violoncelli e contrabbassi. Un *redde rationem* dell'uomo a Dio, attraverso la musica, vista come espressione di umanità e civiltà, che più di ogni altro linguaggio si è cimentata ad approssimarsi a lui, ricreando il mondo del melodramma, per concludere (anche qui come in *Falstaff*) con l'ammissione della sua pochezza e dell'amara commedia umana. La musica non 'dipinge' più, ma scava la materia sonora e perlustra gli spazi metafisici.

12 *pp*

S1
 è na - to bur - lo - ne, bur - lo - ne, bur - lo - ne,

A1
 ne, è na - to bur - lo - ne, bur - lo - ne, bur - lo - ne,

T1
 to, è na - to bur - lo - ne, bur - lo - ne, bur - lo - ne, nel su - o cer - vel - - -

B1
 è na - to bur - lo - ne, bur - lo - ne, bur - lo - ne, nel su - o cer - vel - lo - - - ciur - la sem - - -

S2
 Tut - to nel mon - do è

A2
 Tut - to nel mon - do è bur - la, tut - - - to è bur -

T2
 Tut - - - - to, tut - to nel mon - do è

B2
 Tut - to, tut - to nel mon - do tut - to è bur - - -

15 *f*

S1
 nel suo cer - vel - lo ciur - la sem - pre, sem - - - pre

A1
 nel suo cer - vel - lo ciur - la sem - pre la su - a ra - gion, sem - pre, sem -

T1
 lo ciur - - - - la sem - pre la sua ra - gion, sem - pre, sem -

B1
 pre, ciur - la sem - pre, sem - pre la sua ra - gio - - - - ne, sem - pre, sem -

S2
 bur - la, tut - to è bur - la, tut - - - to nel mon -

A2
 la, tut - to nel mon - do è bur - la, l'uo - mo è na - - -

T2
 bur - la, tut - to nel mon - do è bur - la, tut - - - to è bur - la, l'uo - mo è na - - -

B2
 la, l'uom è na - to bur - lo - - - ne, na - to bur - lo - - - - ne, l'uom è na - to, na -

Percorsi verdiani nella coralità salentina: passioni, liturgie, colori

19

S1 la su - a - ra - gio - - - - - ne.

A1 pre la su - a - ra - gio - ne, la su - a - ra - gion,

T1 pre la su - a - ra - gio - ne.

B1 pre, sem - presem - pre su - a - ra - gion,

S2 do, nel mon - do è bur - la. l'uom è na - to bur - lo - - - -

A2 to, è na - to bur - lo - - - - ne. l'uom è na - to bur -

T2 to, è na - to bur - lo - - - - ne.

B2 to, l'uom è na - to bur - lo - - - - ne.

21

S1 *pp* Tut-to nel mon - do è bur - la, nel mon - do è

A1 *pp* tut - to nel mon - do è bur - la, nel mon - do è bur - la. L'uom è na - to bur -

T1 *pp* L'uom è na - to bur - lo - ne è na - to bur - lo - ne, bur - lo - - - - - ne. Tut - to nelmon - do è

B1 *pp* Tut - to nelmon - do è bur - la è bur - - - - - la,

S2 ne.

A2 lo - ne.

T2

B2

24

S1
bur - - - - - la.

A1
lo - ne è na - to bur - lo - ne, bur - lo - ne.

T1
bur - la è bur - - - - - la.

B1
p
tut - - - - - ti gab-

S2
Tut - ti gab - ba - ti, tut - ti gab - ba - ti, tut - - - - -

A2
Tut - ti gab - ba - ti, tut - ti gab - ba - ti, tut - - - - -

T2
Tut - ti gab - ba - ti, tut - ti gab - ba - ti, tut - - - - -

B2
mf
Tut - ti, tut - ti - gab - ba - - - - -

27

S1
Tut - to nel mon - do è bur - la, tut - to è

A1
f
bur - la, tut - - - - - ti gab - ba - ti,

T1
ba - ti, tut - - - - - to è bur - la, tut - ti gab - ba - - - -

B1
ba - ti, tut - - - - - ti gab - ba - ti, tut - ti gab - ba - ti, tut - ti gab -

S2
ti, tut - ti gab - ba - ti, tut - ti gab - ba - ti, tut - - - - - ti,

A2
ti, tut - ti gab - ba - ti, tut - ti gab - ba - ti, tut - - - - - ti,

T2
ti, tut - ti gab - ba - ti, tut - ti gab - ba - ti, tut - - - - - ti,

B2
ti, tut - ti, tut - ti gab - ba - - - - - ti,

30

S1
bur - la, tut - ti gab-ba - - - ti, ma ri - de ben, ri - de ben chi

A1
tut - ti gab-ba - - - ti, ma ri - de ben, ri - de ben chi

T1
ti, tut - ti gab - ba - ti, ma ri - de ben chi

B1
ba - ti ir - ri - de l'un l'al - tro ogni mor - tal, ir - ri - de l'un l'al - tro ogni mor - tal, - ma ri - de ben, ri - de ben chi

S2
A2
T2
B2

33

S1
ri - de la ri - sa - ta fi - nal. ma ri - de ben, ri - de ben, ri - de ben chi

A1
ri - de la ri - sa - ta fi - nal. ma ri - de ben, ri - de ben, ri - de ben chi

T1
ri - de la ri - sa - ta fi - nal. tut - to nel mon - do è

B1
ri - de la ri - sa - ta fi - nal. Gab - ba - ti, gab - ba - ti,

S2
ma ri - de ben, ri - de ben, ri - de ben chi ri - de, tut - ti gab -

A2
ma ri - de ben, ri - de ben, ri - de ben chi ri - de, tut - ti gab -

T2
tut - ti, tut - ti gab - ba - ti, tut - to nel mon - do è bur - la, tut - ti gab -

B2
tut - ti, tut - ti gab - ba - ti, tut - ti gab - ba - ti, tut - ti gab -

36

S1 ri - de, ma ri - de ben

A1 ri - de, ma ri - de ben chi ri - de

T1 bur - la, ma ri - de ben chi ri - de

B1 ir - ri - - - - de ir - ri - de l'un l'al - tro ogni mor - tal.

ppp

S2 ba - ti, ma ri - de ben, ri - de ben chi ri - de.

A2 ba - ti, ma ri - de ben, ri - de ben chi ri - de. Tut - to nel mion do è

T2 ba - ti, ma ri - de

B2 ba - ti, ma ri - de ben, ri - de ben, ri - de ben chi

39

S1 chi ri - de. la ri - sa - ta fi -

A1 la ri - sa - ta fi -

T1 ma ri - de ben, ri - de ben chi ri - de, la ri - sa - ta fi -

B1 ma ri - de ben chi ri - de la ri - sa - ta fi -

S2 ma ri - de ben, ri - de ben, ri - de ben chi ri de,

A2 bur - lã, l'uom, l'uom è na - to bur - lo - ne, bur - lo - ne, bur lo - ne,

T2 ben, ma ri - de ben, ri - de ben chi ri - de la ri - sa - ta fi - nal.

B2 ri - de la ri - sa - ta fi - nal,

42

S1
 nal. Ma ri-de ben chi ri - - de la ri-sa - ta fi -

A1
 nal. Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!

T1
 nal. Tut-ti gab-ba - - ti, tut-ti gab-ba -

B1
 nal. ma ri-de ben, ma ri-de ben, ri-de ben chi ri - de la ri-sa-ta fi-

S2
 ma ri-deben chi ri - - de la ri-sa - ta fi - nal.

A2
 Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!

T2
 Tut-ti gab-ba - - ti, tut-ti gab-ba - - ti!

B2
 Tut - - - ti gab - ba - - -

46

S1
 nal, tut - to nel mon - do è bur - la,

A1
 tut - to nel mon - do è bur - la, tut - to nel mon - do è bur - la, l'uom,

T1
 ti, tut - - - to nel mon - do è bur - la, tut - to, tut-to nel mon - do è bur - la,

B1
 nal, tut - to nel mon - do è bur - la, tut - to, tut-to nel mon - do è bur - - - la è bur - la.

S2
 tut - to nel mon - -

A2
 Ah!
 tut - to nel mon - do è bur -

T2
 Tut - - - to nel mon - do è

B2
 ti!
 Tut-to nel mon - do è

40

S1

A1

T1

B1

S2

A2

T2

B2

pp

tut-ti gab-ba - - - ti, tut-ti gab-ba-ti, gab-ba-ti, gab-

- l'uom è na-to bur-lo - - - ne, tut - - - ti tut - - - ti gab-ba -

L'uom è na-to bur-lo - - - ne,

L'uom è na-to bur-lo - - - ne,

- - - do_è bur-la, tut - - - to, - - - - -

la, tut-to nel mon - do_è bur-la, tut-ti gab-ba - ti, tut - ti gab-

bur-la, tut - to, tut-to nel mon - do_è bur-la, tut-to nel mon - do_è

bur-la, tut - to, tut-to nel mon - do_è bur-la,

53

S1

A1

T1

B1

S2

A2

T2

B2

pp

ba - ti! tut - - - - - ti tut-ti gab-ba - ti.

ti! tut - - - - ti tut-ti gab-ba-ti, gab-ba -

tut-ti gab-ba-ti, gab-ba-ti, gab-ba - ti! Ir-ri-de l'un l'al - tro o-gni mor-

- - - tut-to nel mon - do_è bur-la, tut-ti gab-ba - - - -

ba - ti, tut-ti gab - - - - - - - - - - - ti, tut-ti, tut-ti gab-ba -

bur-la, è bur - la tut-to, tut-to, tut - to_è bur -

tut-ti gab-ba-ti, gab-ba-ti, gab-ba - ti ir-ri-de l'un l'al - tro o-gni mor-

56

S1 *f* tut - to nel mon - do è bur - la.

A1 *f* ti, tut - to nel mon - do è bur - la, tut - to nel mon - do è bur - la.

T1 *f* tal, tut - to nel mon - do è bur - la, tut - to nel mon - do è bur - la.

B1 *f* tut - to nel mon - do è bur - la, tut - to nel mon - do è bur - la.

S2 ti!

A2 ti!

T2 la,

B2 tal.

f Tut - to nel mon - do è bur - la.

f Tut - to nel mon - do è bur - la.

f Tut - to nel mon - do è bur - la.

f tut - to nel mon - do è

59

S1 *f* tut - to nel mon - do è bur - la, *p* tut - ti gab - ba - ti, *p* tut - ti gab - ba - ti.

A1 *f* tut - to nel mon - do è bur - la, *pp* tut - ti gab - ba - ti, *p* tut - ti gab - ba - ti.

T1 *f* tut - to, tut - to nel mon - do è bur - la, *p* ir - ri - de l'un l'al - tro.

B1 *p* tut - ti gab - ba - ti, gab - ba - ti, *p* tut - ti gab - ba - ti.

S2 do è bur - la, *p* tut - ti gab - ba - ti.

A2 la, tut - to nel mon - do è bur - la, *p* tut - ti gab - ba - ti.

T2 bur - la, tut - to nel mon - do è bur - la.

B2 bur - la, tut - to nel mon - do è bur - la, *p* tut - ti gab - ba - ti.

66

S1
I - ri - del'un l'al - - tro o - gnimor - tal,

A1
I - ri - del'un l'al - - tro, l'un'al - tro o - gni mor - tal,

T1
ma ri - de ben chi

B1
Tut - ti gab - ba - - - ti, ma ri - de ben, ri - de ben - chi

S2
ti, tut - ti gab - ba - - - ti!

A2
ba - - - - - ti!

T2
ir - ri - del'un l'al - tro,

B2
ti, gab - ba - - - ti,

ah! ah! ah!
ah! ah! ah!
ma ri - de ben chi
ma ri - de ben, ri - de ben - chi

67

S1
ma ri - de ben chi ri - de, ah! ah! ah! ah!

A1
ma ri - de ben chi ri - de, ah! ah! ah! ma ri - de ben chi ri - de, - - -

T1
Ri - de la ri - sa - ta fi - nal, ma ri - de ben chi ri - de la ri - sa - ta fi - nal,

B1
ri - de la ri - sa - ta fi - nal, ma ri - de ben, ri - de ben - chi ri - de la ri - sa - ta fi -

S2
ah! ah! ah! ah! la ri - sa - ta fi -

A2
ah! la ri - sa - ta fi - nal, ah! ah! ah! ah! la ri - sa - ta fi -

T2
ri - de la ri - sa - ta fi - nal, ma ri - de ben chi ri - de la ri - sa - ta fi - nal,

B2
ri - de la ri - sa - ta fi - nal, ma ri - de ben, ri - de ben - chi ri - de la ri - sa - ta fi -

Percorsi verdiani nella coralità salentina: passioni, liturgie, colori

70 *mf* *EPINIC.*

S1 — ma ri-deben, ri-de ben chi ri-de, ma ri-de ben, ri-de ben chi ri-de la ri-sa-ta fi-nal.

A1 — de, ma ri-deben, ri-de ben chi ri-de, ma ri-de ben, ri-de ben chi ri-de la ri-sa-ta fi-nal.

T1 — ma ri-deben, ri-de ben chi ri-de, ma ri-deben, ri-de ben chi ri-de la ri-sa-ta fi-nal.

B1 — nal, ma ri-deben, ri-de ben chi ri-de, ma ri-deben, ri-de ben chi ri-de la ri-sa-ta fi-nal. ri-de

S2 — nal, ma ri-de ben, ri-de ben chi ri-de la ri-sa-ta fi-nal.

A2 — nal, ma ri-de ben, ri-de ben chi ri-de la ri-sa-ta fi-nal.

T2 — nal, ma ri-de ben, ri-de ben chi ri-de la ri-sa-ta fi-nal.

B2 — nal, ma ri-de ben, ri-de ben chi ri-de la ri-sa-ta fi-nal. ri-de

74 *tronca* un poco più lento Tempo I *p*

S1 — ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah!

A1 — ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah!

T1 — ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah!

B1 — ben chi ri-de la ri-sa-ta fi-nal. Tut-ti gab-ba-ti! Tut-ti gabba-ti!

S2 — ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah!

A2 — ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah!

T2 — ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah!

B2 — ben chi ri-de la ri-sa-ta fi-nal. Tut-ti gab-ba-ti! Tut-ti gabba-ti!

