

Robert Kendrick: La ricostruzione dei mottetti di Claudia Rusca: contesto, filologia, spiritualità

Sono qui a parlarvi stasera a causa di un piccolo, ma comprensibile e persino fruttuoso errore. Non ho bisogno di sottolineare qui come negli anni Trenta il violista e studioso svizzero Walter Jesinghaus avesse l'idea di indagare sull'eredità musicale del Canton Ticino. Nel corso di queste ricerche si imbattè nelle opere di Alessandro Tadei, che infatti aveva dei legami con la Svizzera italiana, e poi di una monaca compositrice nel monastero di S. Caterina a Brera a Milano: Claudia Rusca, che lui considerava di nascita ticinese. Jesinghaus sapeva dell'esistenza del cognome a Lugano, ma forse non poteva sapere che nel Cinquecento un'altra Rusca era stata abadessa del monastero del S. Caterina delle Umiliate in questa città. Perciò la sua idea sembrava plausibile.

La mia relazione di questa sera rappresenta un tentativo di ricostruzione del contenuto e del contesto culturale dell'unica edizione della Rusca, i *Sacri concerti* pubblicati a Milano nel 1630. Proprio grazie al Canton Ticino possiamo oggi recuperare queste musiche, la cui edizione fu distrutta nell'incendio della Biblioteca Ambrosiana durante i bombardamenti del 1943. Per le sue ricerche sulla compositrice 'ticinese' Jesinghaus fece fotografare quasi tutta l'edizione della Rusca dall'originale, e queste si trovano fra il suo lascito, nell'Archivio Cantonale del Ticino.

Oltre al contenuto di questa stampa, il mio intervento si propone di toccare alcune tematiche: l'importanza di un determinato ordine monastico quale istituzione culturale e l'intenzionalità delle scelte di una donna nell'ambito del suo lavoro compositivo. Prima di procedere, vorrei ricordare i miei colleghi Marc-Joachim Wasmer dell'Università di Zurigo e Lislot Frei della Radio Svizzera. Sono stati i primi ad imbattersi sulle indicazioni della sopravvivenza dell'edizione, nella forma di trascrizioni orchestrali fatte dal compositore italiano Giorgio Federico Ghedini, forse negli anni 40 o 50, anch'esse conservate negli Archivi della Radio Svizzera Italiana a Lugano.

Il titolo dell'edizione si trova nella vostro allegato quale no. 1 (non filmata da Jesinghaus, ma preso da un catalogo di una mostra dove erano esposte le sue fotografie nel 1938), e l'elenco del contenuto è la Fig. 2, entrambi sulle due prime pagine dell'handout. La storia della sua pubblicazione originale è abbastanza ben conosciuta, almeno nelle sue

linee principali, e forse lo era anche allo Jesinghaus negli anni 30. Grazie alle lettere di un'altra monaca di S. Caterina in Brera, suor Angela Flaminia Confaloniera, all'Arcivescovo di Milano Federigo Borromeo, appassionato sostenitore dell'attività musicale delle religiose, abbiamo una idea dell'importanza della vita devozionale e della musica nel convento, una delle tre case delle Umiliate rimaste a Milano dopo la soppressione del ramo maschile dell'ordine nel 1571. Già in una pubblicazione per il trecentenario della morte dell'arcivescovo, Federigo Borromeo ed i mistici del suo tempo (1931), Agostino Saba aveva pubblicato delle lettere della Confaloniera, su una delle quali spunta la menzione dell'edizione della Rusca, e Saba ne diede puntualmente la segnatura senza descriverne il contenuto. Era forse da questo libro che Jesinghaus aveva preso notizia dell'edizione.

Ma anche in tempi piu' recenti S. Caterina e' stato l'oggetto di un discreto numero di studi. Anna Farè ha fatto una tesi di laurea sulla popolazione e sulle tradizioni del convento, basandosi di un'importante necrologia, la cosiddetta *Biografia delle monache umiliate* (BA, Trotti 453), che comincia ad essere redatta nel 1684. Prima di prendere visione della tesi della Farè, io stesso mi ero imbattuto in questa stessa *Biografia* a metà degli anni Novanta. Su questioni di disciplina, cultura e relazioni con la città in un'altra fondazione delle Umiliate a Milano, S. Maria Maddalena al Cerchio, provvede utili informazioni il libro di Danilo Zardin su Prospera Corona Bascapè. Prima di proseguire con le musiche della Rusca, vorrei descriverne il contesto culturale.

Il convento era stato fondato nel quartiere milanese di Brera, da cui il nome, nel XII secolo. È' interessante notare come non sembra esserci stata una lunga tradizione musicale: una regola del xv secolo non fa nemmeno menzione di una pratica di canto. Come in S. Maria Maddalena al Cerchio, la pratica polifonica sembra essere stata frutto di uno sviluppo tardivo, a partire dalla seconda metà del xvi secolo, dovuto anche al sempre piu' largo numero di donne che prendevano i voti in quella casa. Ma sembra che a S. Caterina mancava la tradizione nota in varie fondazioni soprattutto benedettine di una pratica molto pubblica di polifonia, con i contatti con musicisti maschili e con stranieri che suscitavano sospetti e punizioni nella curia arcivescovile. . Persino l'austero arcivescovo Alfonso Litta, fratello di quattro sorelle suore a S. Caterina, annotava in un memoriale del 1673 per Sant'Agostino, che 'questo monastero per l'esemplarità della vita delle monache è contato fra li più virtuosi di tutta la diocesi'. Il monastero aveva un

certo numero di abitanti, da 30 a 50, durante il Seicento, e veniva soppresso nel decennio di Giuseppe II, cioè dal 1782-87. Era situato al angolo della Via dei Tre Monasteri e la contrada di Brera, ma nessun a traccia resta dell'edificio, e solo recentemente ho potuto trovare un disogno della sua facciata.

Poiché dopo la soppressione degli Umiliati nel 1571 non esisteva un ordine maschile a cui le suore Umiliate avrebbero dovuto assoggettarsi, la figura dell'arcivescovo era di centrale importanza nella direzione ecclesiastica e nella vita spirituale di S. Caterina. Certamente la sua influenza era quasi al pari di quelle delle varie famiglie nobiliari – soprattutto i Litta – che avevano figlie monacate nel convent. Fra queste risultano dalla necrologia delle donne come Confaloniera, figlia di una famiglia senatoriale milanese con una netta predilezione per le esperienze mistiche e con un carteggio esteso con Borromeo. Ma c'erano anche altre, come la madre Anna Maria Fogliani che commissionò una pala d'altare nella chiesa esteriore del monastero, e riscriveva i libri di canto fermo “tutti sotto una chiave”, presumibilmente in quella di soprano od alto. Ma la musica fioriva solo come una parte, bensì importante, di uno slancio artistico nel monastero durante il Seicento.

Dal carteggio fra Confaloniera e Borromeo risulta chiaro che spesso il prelado si recava a predicare presso il convento, e l'indicazione si trova anche nelle prediche (poi stampate postume nel 1632) del vescovo. Un'incarnazione pittorica di tale relazione è evidente nel quadro di Francesco del Cairo raffigurante il Matrimonio Mistico della santa titolare del convento. In questo dipinto il prelado rappresentato di profilo quale donatore non può che rappresentare un ritratto postumo dell'arcivescovo. Tale ritratto, che presenta influenze molto tardive del Correggio e si trova ora al Musée des Augustins a Tolosa, fu dipinto molto probabilmente quale pala d'altare per la chiesa esteriore dopo la morte di Federigo nel 1631. La sua presenza, simile a quella di un donatore medievale, suggerisce che il Borromeo avesse lasciato fondi affinché, dopo la sua morte, le monache commissionassero il dipinto ad un pittore, in questo caso il molto innovativo Cairo. Finora, però, non è stato rintracciato alcun contratto ad essi relativo. Altre pale d'altare sono state identificate negli anni recenti, e si trovano adesso a Monza (Villa Reale) e Milano.

Le *Biografia* di S. Caterina ci fornisce notizie su tutte le monache con talento musicale, e ci riferisce dunque non solo della Rusca, ma anche delle altre monache che forse furono sue allieve, ed il passo relativo all'organista è la vostra fig. 3. Secondo la necrologia, il totale di queste monache musicali morte dopo il 1660 risulta essere sette, un soprano (Rusca), quattro contralti, e due "tenori", di cui non tutte vivevano negli stessi decenni (fig. 4). Di queste la più importante era la Foliani, anche la dedicataria di un motetto della Rusca.

Purtroppo la *Biografia* chiarisce pochi dettagli della formazione dell'organista, incominciando dalle più basiche. Vorrei fermarmi un momento a riflettere criticamente su questo testo (Fig. 3). La Rusca era stata educata in casa, e non fra le educande di un monastero, ed aveva imparato a cantare, ma anche a comporre. Tornerò in seguito sui problemi della cronologia. Si può però ipotizzare che se era giovane intorno al 1610, potrebbe aver studiato con vari musicisti milanesi dell'epoca. Di lei si dice che 'in sua gioventù era molto lodata' per le sue capacità musicali, e probabilmente fu accettata dal convento con una dote minima od inesistente ("le fecero cortesia") affinché svolgesse il ruolo di maestra di canto figurato (non solo organista e cantante) nel monastero. Molto interessante è la frase seguente ('non si può dire'): tre generazioni dopo il suo ingresso, la cronista del monastero non sa più calcolare con precisione il numero degli anni spesi dalla Rusca quale insegnante nel convento oppure, secondo un'altra possibile interpretazione, quanto successo ella avesse avuto nel compito pedagogico. Sembra che, nella memoria collettiva, il livello musicale fosse persino sceso durante i 55 anni di attività della Rusca. Considerando la parola 'perseveranza' usata dalla cronista in riferimento alla sua attività pedagogica, potremmo pensare che le sue allieve non fossero particolarmente brillanti. Svolse il suo incarico per tutta la vita, lasciandolo solo pochi anni prima di morire. La Rusca era una donna intelligente: avendo anche diversi compiti (la portinaia, la maestra delle novizie), ed era così fragile di non poter levarsi alle due di notte per il mattutino. Ma è anche sorprendente che la *Biografia* taccia sull'esistenza delle musiche stampate dalla Rusca, a cinquant'anni della loro pubblicazione, quando erano ancora vive delle monache che erano presenti a S. Caterina quando l'edizione uscì.

Questa mancanza avrà anche da fare con l'impressione che, nonostante la presenza della sorella Antonia Lucia, la famiglia Rusca avesse anche poca influenza

dentro il monastero. Claudia Francesca era nominata per abadessa, ma non lo è mai stata, e dovette anche lottare per il diritto alla sepoltura nella fosse comune delle suore nella chiesa interiore. La Biografia ci fornisce dunque l'immagine di una donna non senza problemi ed avversità, nonostante il suo talento musicale.

Ci sono altri problemi di cronologia. La datazione della sua morte a 83 anni nel 1676 indicherebbe che ella fosse nata nel 1593. Normalmente una ragazza prendeva i voti a sedici o diciassette anni, dunque intorno al 1610. La busta *'dispense'* nella sezione Monache dell'Archivio Storico Diocesano di Milano non contiene nessuna registrazione di una dote in quell'anno, e la Rusca non risulta presente in nessuna lista delle monache del secondo decennio del secolo (almeno fino al marzo 1617 inclusivo). Lei figura però quale la 31sma su 38 monache in un contratto del gennaio 1620. Se questo indica la sua monacazione fra il 1617 ed il 1619, un altro problema viene fornito dalla mancanza della sua dote spirituale dagli atti della Cancelleria Arcivescovile in questi anni. Possiamo risolvere la situazione ipotizzando che, come indica la biografia, lei fosse stato accettato senza dote in virtù dei suoi talenti musicali. Ma resta il problema età; se la biografia ha ragione, e la Rusca era veramente nata intorno al 1593, questo vorrebbe dire che ha preso i voti quasi a 25 anni, un caso insolito per una donna non vedova. Visto che non recava altro cognome, sembra però che non sia stata sposata e rimasta vedova prima di entrare in monastero. Siamo di fronte a un dilemma: o la Rusca è entrata in monastero straordinariamente tardi (un fatto che avrebbe fornito il tempo per la sua formazione musicale) oppure la *Biografia* sbaglia, e la suora era nata intorno al 1601. Nel 1673, quando la Rusca divenne più anziana, fu reclutata una novizia, Bianca Maria Sant'Agostino, con una dote ridotta, per sostituirla nel suo compito di organista. Sant'Agostino è documentata nei contratti del monastero fino al 1714, il che suggerisce che durante un secolo S. Caterina aveva solo due organiste.

Un'altra domanda fondamentale – o almeno lo era per Jesinghaus – è l'origine della compositrice. Secondo la Biografia, le due Rusca erano sorelle di Antonio Rusca, dottore dell'Ambrosiana poi vicario delle monache e vicario della diocesi, morto nel 1655 ed autore di un lungo trattato sulla demonologia, *De origine et statu demonorum*, uscito nel 1621. Il titolo di questo libro lo qualifica quale *'Antonius Rusca Mediolanensis'*, e dobbiamo dunque pensare che le sorelle erano anche di origine milanese.

Possiamo così tornare ai Sacri concerti. Fin dall'inizio questa edizione ebbe un destino avverso. Essa apparve quale unica stampa musicale a Milano durante l'anno di peste del 1630, per i tipi dell'editore Giorgio Rolla, e verosimilmente prima che il contagio bloccasse ogni attività cittadina a partire dal giugno di quell'anno (la dedica è firmata a fine gennaio). Non è dunque sorprendente che ne sia sopravvissuta una sola copia, quella dell'Ambrosiana, giunta in biblioteca probabilmente come copia di presentazione per il dedicatario, non altri che Federico Borromeo.

Bisognava però anche trattare sulla dedica. In una delle sue lettere la Confaloniera chiese al Borromeo, per conto della Rusca, il permesso di dedicargli la sua collezione di mottetti, informandoci anche che i fratelli della Rusca erano pronti a far stampare le sue musiche, un fatto che suggerisce che essi avrebbero sostenuto anche finanziariamente l'operazione (Fig. 5). Evidentemente l'arcivescovo non era al corrente dell'attività della Rusca come musicista, e la questione era abbastanza delicata da richiedere la Confaloniera quale intermediaria, la quale si preoccupò anche dell'idoneità dei pezzi per i monasteri.

Borromeo doveva aver rassicurato Confaloniera su questo ed altri punti. Tra le nove edizioni di musica dedicate al prelado, la più recente era quella dei motetti di Sigismondo d'India del 1627. Quella della Rusca pone così la sua stampa nella stessa categoria di quella di uno dei più interessanti ed originali compositori del primo Seicento. E la situazione del monastero quale modello di polifonia claustrale non pubblica rese la dedica pensabile.

Ma non basta fermarsi sulla prospettiva dei clerici sul monastero. È importantissima la questione di come le monache stesse consideravano la loro spiritualità, non necessariamente quale pubblica obbedienza ai decreti vescovili, come accade purtroppo spesso nella storiografia borromaicentrica stranamente condivisa fra storici d'ispirazione cattolica quanto laica. Piuttosto dobbiamo considerare i motetti della Rusca quale documento di devozione più intima. In questo senso vorrei prendere in esame il contenuto, ora restituitoci attraverso le fotografie dello Jesinghaus. I Sacri Concerti incominciano con una doppia dedica, una ben formale al Borromeo (che nota le sue visite al monastero), e poi un poema molto semplice scritto dalla compositrice alla santa patrona della sua casa (Fig.6). Quest'ultima, forse più personale, invoca il patrocinio di

S. Caterina d'Alessandria sulla stampa, riferendosi anche al tema della pala d'altare, il matrimonio mistico condiviso dalla santa e dalla compositrice. Ma ci sono altre dediche, di singoli pezzi, che confermano le indicazioni della Biografia quanto alle consorelle musiciste (Fig. 7). Un pezzo del classico testo monastico, il Cantico dei Cantici, Veni in hortum meum, e' dedicato ad Anna Maria Fogliani, mentre tre pezzi con strumenti recano l'iscrizione rispettivamente alla benedettina Giulia Arese (1578 ca-1653), che visse in un altro monastero, ed a due umiliate di S. Caterina, Tecla Roma (soprano, che non figura nella necrologia, ma testimoniata nel monastero dal 1604) e nient'altra che Angela Confaloniera, anche essa un soprano.. Alla priora Aurelia Pelizzona era dedicato il motetto ad otto voci, Omnes gentes. La quantita' delle dediche rafforzano il senso dell'edizione quale prodotto interno del monastero, ma in questo caso tendono anche a sostenere l'idea che precisamente le monache musiciste erano le dedicatarie dei singoli pezzi. Esse ci danno un altro dettaglio: la presenza di due soprani, insieme ad almeno due contralti e forse due tenori al tempo della Rusca trovati nel necrologo, rende almeno plausibile l'esecuzione dei pezzi ad otto voci inclusi nell'edizione.

Infatti abbiamo cinque pezzi a voce sola (tutti con continuo), sei duetti, due a 3, altrettano a 4, ed un motetto a 5. Seguono due canzoni strumentali (le prime ad essere pubblicate da una donna), tre salmi a 4 alternatim, ben cinque pezzi a 8, il versicolo per i Vespri e poi falsibordoni a 4 ed a 8, e finalmente un Magnificat, anch'esso ad 8. La rubrica per questi pezzi ad 8 nota un dettaglio di prassi esecutiva molto importante: "Il tenore del Primo Choro si puo cantare in soprano, come facciamo fare nella nostra Chiesa, e lo facciamo fare un choro da per se, si che vengono poi ad essere a tre Chori". L'importanza del splendore di esecuzioni a tre cori si trova anche in altri documenti dell'epoca, e qui sembra voler dire che il primo tenore si puo staccare e cantare un'ottava piu' alta, in un posto separato, risultando poi in un complesso T/S, SAB, SATB. L'esistenza di almeno due donne chiamate "tenori" e' testimoniata dalla Biografia, e dunque questo sembra una risposta alle esigenze di un coro femminile (il Basso dovrebbe esser trasposto all'ottava alta e cantando dai vari contralti).

Con la tematica dei testi abbiamo un'indicazione della vita spirituale del monastero. Tre sono per la santa titolare (2 soli, 1 a 8), mentre tre duetti usano passi dal Cantico dei Cantici, evidentemente con riferimento alla vocazione monastica femminile

(a questi dobbiamo aggiungere O dulcissime Jesu). Spiccano anche i testi brevi tratti dai salmi, di carattere generale: 1 duetto, i due trii, un quartetto, e tutti gli altri 4 pezzi a 8. Questi sono molto più brevi del normale, e sembrano funzionare in modo quasi lapidario. L'elenco viene completato dai motetti d'occasione: due soli, per Natale e Pasqua (di cui il primo usa un ritornello trovato anche nelle "matutindini" descritte dalla Confaloniera), un quartetto per il comune plurimorum martyrum, ed il quintetto Adoramus te, Christe, ben noto come testo eucharistico e della Settimana Santa. L'edizione viene introdotta con un'invocazione a Maria quale patrona della musica, ed essa è l'unico testo mariano nella raccolta. Come ho discusso altrove, questo ci dà il senso non solo del patrocinio mariano, ma anche del legame della Madonna – letterale o metaforico - con gli strumenti musicali. Forse era anche una tentativa dalla parte della Rusca, visto la presenza di strumenti in tre motetti, di giustificare il loro impiego da monache, una pratica permessa e persino nutrita da Borromeo ma normalmente l'oggetto di proibizioni dalla sua curia e da ogni altro vescovo dell'Italia.

L'importanza della santa titolare è evidente, fra cui l'unico motetto a 8 non generale: sull'antifona del Magnificat per la sua festa, Ave virginum gemma Catharina, musicata prima a Milano solo da Nicola Vicentino due generazioni prima della Rusca. *Gaudete gaudium magnum*, per esempio, è un testo generico utilizzabile per il *Commune plurimorum martyrum*. Benchè a S. Caterina non fossero conservate particolari reliquie, sembra probabile che un tale testo fosse cantato in occasione delle feste dei martiri. Esso doveva inoltre richiamare i recenti martirii in Giappone del 1597 e 1622, per esempio quello di Nagasaki a cui Paolo Arese avrebbe dedicato uno dei suoi più famosi sermoni, *Le rose giapponesi* del 1628. La beatificazione del primo gruppo avvenne nel 1627, e si può pensare che anche essa poteva aver contribuito alla presenza di un tale testo nell'edizione.

Un posto central viene formato dai duetti basati sul Cantico dei Cantici che recherebbero un doppio senso, quello dell'interpretazione mariana del libro oltre che quello del testo come vademecum del rapporto della singola monaca con suo Sposo Cristo. Non sorprende che due di questi pezzi vengono dedicati a delle consorelle, come un'emblema della vita monastica femminile (Fig. 7)

Secondo la Confaloniera, i *Sacri concerti* della Rusca dovevano essersi

accumulati durante un certo lasso di tempo. La libertà testuale dei motetti per voce sola, combinata con la più normale origine dei pezzi a più voci, caratterizza la raccolta quale appartenente ai primi anni 20 del secolo, e lo rende più conservatore dell'ultima antologia urbana di mottetti, il *Flores praestantissimorum virorum* raccolta da Filippo Lomazzo nel 1626. Ma l'impressione generale delle musiche è di una scrittura semplice, senza le grandi ripetizioni o fioriture dei motetti degli anni 20, e con riferimento al passato. *Gaudate gaudio magno*, per esempio, adopera la forma della canzona-motetto, risalendo al 1598, per il suo testo.

Per capire meglio le occasioni di composizione di questa musica, soprattutto i salmi contenuti, dobbiamo prendere in considerazione anche la liturgia e il breviario dell'ordine. Benché le monache seguissero una versione della regola benedettina, la loro liturgia, così come quella del ramo maschile, era derivata dai libri liturgici medievali domenicani, il che vuol dire soprattutto una variante del rito romano, non ambrosiano. Per i nostri scopi le edizioni importanti sono tre: il breviario congiunto del 1548, le due edizioni del 1620/21 prodotte per i conventi femminili, e l'edizione del 1751, l'ultima ad essere usata. Benché la Rusca avesse preso i voti al tempo della prima, conobbe e forse anche possedette la seconda. Proprio mentre la stampa era in produzione, intorno al 1630 scoppiò una controversia riguardo al problema se le Umiliate milanesi dovessero continuare ad usare la loro liturgia oppure adottare il rito romano (presumibilmente la versione monastica). Questa polemica doveva essere stata provocata da qualcuno della curia, allo scopo di rinforzare la liturgia locale (che non era usata in quasi nessun convento della città). Lo stesso Borromeo intervenne nella polemica negli ultimi mesi della sua vita in difesa del breviario delle Umiliate. Dunque i breviari umiliati sono il punto di partenza per le scelte della Rusca.

Pochi dei testi di motetti si trovano nel breviario, con l'eccezione di *Ave virginum gemma Caterina*, e la versione normale di *Veni sponsa Christi* (cioè senza la nomina di Caterina). È interessante però notare che il breviario delle Umiliate riportava una selezione di salmi per i Vespri con alcune significative varianti rispetto alla norma della liturgia romana post tridentina. Per certe feste usava i "salmi delle cinque laudate" conosciuti a Venezia, mentre per altre usava una scelta idiosincratica di altri cinque testi. Senza entrare nei dettagli, la grande parte dei testi usati per le feste mariane o santorali

non figuravano, ne nel breviario romano (monastico) ne in quello ambrosiano, e non erano musicati da altri compositori. Visto che altre intonazioni non avrebbero avuto senso sul mercato, .Rusca o Rolla decise di pubblicare solo i tre salmi usabili le domeniche e come parte di altre feste, Dixit, Confitebor, e Beatus vir, tutti in versioni alternatim, con poi l'addizione di falsobordoni che lei avrebbe usato per musicare i salmi eccezionali del suo breviario per i Vespera a S. Caterina.

Un'ultima osservazione di carattere liturgico. Il Magnificat non usa il testo standard della liturgia romana (che corrisponde a quello stampato nel breviario delle Umiliate e in tutti i breviari romani del tempo), ma piuttosto la versione ambrosiana del testo, che differisce in cinque punti dal testo standard (risalendo alla prima traduzione di Gerolamo). Questo vorrebbe dire che l'intonazione della Rusca sarebbe solo la seconda apparizione in stampa del testo ambrosiano musicato, dopo quella sulla raccolta di musiche vespertine per il Duomo di Milano, il *Pontificalia Ambrosianae Ecclesiae ad Vesperas* del 1619, dovuto a Vincenzo Pellegrini e Giulio Cesare Gabussi. Ciò solleva la questione del perché la Rusca abbia scelto questa versione del cantico, che non corrispondeva a quella del suo breviario. Forse lei avrebbe scelto il testo ambrosiano, non usato nel suo convento, innanzitutto come omaggio al Borromeo, pensando che la sua musica potesse essere cantata in istituzioni di rito ambrosiano, in particolare il Duomo, l'unica chiesa in città a possedere un grande insieme in grado di eseguire sempre composizioni di rito ambrosiano.

Il testo del Magnificat solleva la questione se la Rusca intendesse la sua collezione quale una testimonianza fedele, un monumento del repertorio di S. Caterina, oppure se la considerasse piuttosto quel prodotto originatesi certamente nel convento, ma destinato poi ad un consumo al di fuori delle mura di S. Caterina. Nel secondo caso, la Rusca avrebbe però pensato ad un mercato molto specifico, senza precedenti nell'ambito dell'editoria musicale milanese, quello delle istituzioni di rito ambrosiano. I mottetti avrebbero potuto comunque essere usati in ogni istituzione, ed essi evidentemente costituivano la grande maggioranza dell'edizione.

La questione dell'uso liturgico è legata, per quanto riguarda la destinazione, a quello dello stile musicale. I commenti della Confaloniera riguardo allo stile dei pezzi ci testimoniano un loro apprezzamento da parte di altri religiosi: tali commenti potrebbero

riferirsi alle monache che Fedrigo sosteneva in tutta la diocesi. Se esaminiamo lo stile della Rusca, esso sembra essere legato ad un tipo di scrittura mottettistica cristallizatosi circa un decennio prima della pubblicazione dei suoi mottetti: semplice ripetizione (paratassi) di sezioni piuttosto statiche, di un genere che si trova nei mottetti cittadini intorno alla *Seconda aggiunta* del 1617. Le composizioni della Rusca non partecipano invece alle più nuove tendenze dei mottetti degli anni venti, con le loro linee di basso movimentate, il grande virtuosismo vocale e i contrasti tonali e cromatici. Sembrano, per usare i termini retorici, privilegiare la dispositio sopra l'inventio.

Come possiamo interpretare tutto questo? Coloro che propendono per una visione dall'alto verso il basso della cultura potrebbero pensare che la Rusca abbia interiorizzato le virtù estetiche di semplicità e chiarezza tipiche del Borromeo. A dire il vero, l'interpretazione di Zardin della biografia della Prospera Corona Bascapè', propone una 'esperienza di conversione' che porta dalla giovane donna in polemica con la curia di Carlo Borromeo negli anni Settanta del Cinquecento alla monaca matura che si conforma ai decreti episcopali. Come ho mostrato altrove, tuttavia, questa visione non tiene conto del cambiamento delle condizioni della cultura e della musica nei conventi avvenuto durante la vita di donne quali la Bescapè'. Osservatori più cinici potrebbero suggerire che la spiegazione dello stile poco individuato della Rusca debba trovarsi nella sua formazione giovanile precedente ai voti solenni, e che dunque il conservatorismo dello stile rifletta soltanto una mancanza di contatti tra S. Caterina e il mondo esterno, e forse la sua limitata esperienza di composizione prima di entrare in convento, dove sarebbe stata poi la musicista con la maggiore esperienza.

Ma esiste anche una terza possibilità. Qualsiasi fossero le capacità compositive della Rusca, leggendo tra le righe delle lettere della Confaloniera capiamo che ciò di cui la Rusca teneva conto quando componeva erano soprattutto le capacità musicali e le priorità devozionali delle sue consorelle. I vari pezzi contenuti nella stampa devono essere stati composti probabilmente nei venti anni che separano il presunto momento dei voti e quello della pubblicazione dei mottetti. Solo alla fine di questo periodo i suoi fratelli decisero di per la pubblicazione: in tale circostanza la Rusca avrà scelto i pezzi da stampare, scegliendo probabilmente non tanto quelli più in sintonia con la scrittura mottettistica corrente, quanto piuttosto quelli la cui semplicità e linearità retorica

rappresentavano il miglior emblema della cultura del convento. Ha dunque poco senso comparare il lavoro della Rusca a quello dei suoi contemporanei, per decidere quale genere di mottetto fosse in voga a Milano nei tardi anni venti: essi provengono da un altro momento e riflettono una diversa serie di valori estetici.

Questo non intende essere però un argomento a favore di una visione essenzialista. I mottetti della Rusca non rappresentano un genere di scrittura puramente femminile. Piuttosto, essi incarnano scelte che provengono da una situazione culturale specifica, nella quale lo stato sociale della compositrice quale monaca e donna nella Milano del primo Seicento ha un suo peso, ma non risulta del tutto determinante. Se la ricerca sul monachesimo femminile può giovare di studi sulla produzione musicale di donne come la Rusca non è solo per la grande ricchezza espressiva che può essere raggiunta includendo la musica nel quadro della loro produzione culturale, ma anche per la ricchezza di sfumature che l'analisi del loro lavoro richiede al moderno interprete.