



## **QUADERNO N. 20**

**SERIE: I QUADERNI DELLA VALTIBERINA TOSCANA**

Atti di convegni, studi, ricerche, saggi, testi poetici, narrativi,  
teatrali a cura di docenti e/o studenti, in collaborazione con le  
istituzioni scolastiche, civili e culturali del territorio

# LICEO “CITTÀ DI PIERO”

**Claudio Santori**

**Si può ..... ?**

***Un liceo per la musica***

**a cura di Gabriella Rossi**

***Sansepolcro 2008***



**TECNICART Surl**

Sede operativa:

Loc. San Leo - Via delle Chiarabelle 15-27  
52031 Anghiari (AR)

Tel : 0575. 78 70 77 Fax : 0575. 78 74 19

Packaging alimentare - Industria Cartotecnica



Con il contributo di:

## NOTA DELLA REDAZIONE

Il quaderno raccoglie le lezioni di storia della musica tenute dal Prof. Claudio Santori negli “Incontri di Cultura Musicale” organizzati con cadenza annuale, dal 2000 al 2008, in collaborazione con la Scuola Media “Buonarroti”, con il Comune di Sansepolcro e con l’Università dell’Età libera.

DVD: Prima Pitica - Nomo Pitico - Dalla Danza Rinascimentale all’Opera dell’Ottocento.

*Progetto Grafico e copertina:* Santi Leonardo Vinci

*Collaborazione tecnica per la realizzazione del DVD allegato:*

M. Graziella Franceschini, Bruna Miconi, Rossano Bianchi, Mauro Chioccioli.

In redazione: Lucia Alessandrini, Giuliana Maggini, Enzo Papi, Gabriella Rossi

Supplemento al periodico “Bibliomedia” del Liceo “Città di Piero”  
(Autorizzazione del Tribunale di Arezzo , V.G. n°611 – Registro Stampa n. 9/2001)

Direttore Responsabile: Matteo Martelli

## Indice

Gabriella Rossi	<i>Presentazione</i>	7
Claudio Santori	<i>Premessa</i>	13
INTRODUZIONE - <i>Musica e cultura</i>		17
	SEZIONE PRIMA - <i>Uno sguardo alle origini</i>	25
La musica dei Greci		27
La lira di Mecenate		37
	SEZIONE SECONDA – <i>Dal Rinascimento a Mozart</i>	47
Il trionfo della musica dal Rinascimento al Barocco		49
• Nascita dello strumentalismo italiano		49
• La danza nelle corti rinascimentali		55
• Monteverdi: Giano bifronte fra polifonia e monodia		67
• Monteverdi: Il ritorno di Ulisse in patria		71
• Dalla pienezza del Barocco all’opera seria:		75
1. Il teatro di Haendel		75
<i>Agrippina</i>		77
<i>Orlando</i>		78
<i>Rinaldo</i>		79
2. L’opera seria e Mozart		80
<i>Idomeneo</i>		82
Considerazioni tecnico - critiche		83
<i>La clemenza di Tito</i>		84
Considerazioni storico - critiche		84
	SINTESI DELLE PRINCIPALI TAPPE DEL TEATRO IN MUSICA DALLA CAMERATA DEI BARDI ALL’OPERA SERIA DI MOZART	87
INTERMEZZO PRIMO – <i>Due.... strani casi nella musica: Mozart e Rossini</i>		89
1. Lo strano caso del Dr. Amadeus e di Mr. Mozart		91
2. Lo strano caso del Dr. Gioacchino e di Mr. Rossini		102
	SEZIONE TERZA – <i>L’Ottocento Romantico</i>	113
Vincenzo Bellini tra classicismo e romanticismo		115
L’ora di Meyerbeer: il <i>Grand-Opéra</i> , fatto artistico e di costume		122
Il potere al femminile secondo Donizetti		156
1. <i>Anna Bolena</i>		160
2. <i>Roberto Devereux</i>		163





---

## Gabriella Rossi\*

### *Presentazione*

Questo quaderno, il 20° del Liceo , è un quaderno particolare. Raccoglie infatti le lezioni di storia della musica tenute dal prof. Claudio Santori negli “Incontri di Cultura Musicale” organizzati con cadenza annuale dal Liceo ‘Città di Piero’ nell’arco di 8 anni<sup>1</sup>.

Tali incontri sono stati realizzati in collaborazione con la Scuola Media ‘M. Buonarroti’, che, avendo un indirizzo musicale, ha fornito un’aula dotata di un pianoforte e di un proiettore, e, negli ultimi anni, la partecipazione attiva di docenti di musica con l’ esecuzione dal vivo di alcuni brani .

Corsi di storia della musica, dunque: non di storia o di letteratura. o di filosofia ecc., ma di una importante disciplina umanistica, assente nei curricoli delle scuole superiori italiane, la cui mancanza è avvertita da molti colleghi come lacuna sia nella loro formazione professionale, sia nel loro lavoro didattico: la musica infatti è una delle espressioni fondamentali di una cultura e di una civiltà, senza la quale spesso non è possibile penetrarla a fondo; ma non è solo questo. “La musica – come ha detto Daniel Barenboim, grande direttore d’orchestra israeliano, che ha diretto concerti a Ramallah e ha ricevuto recentemente la cittadinanza palestinese – non è andare al concerto per dimenticare il resto. La musica è più di questo: è la capacità di capire il mondo, gli esseri umani”. (da “la Repubblica” 12/01/08).

Perché queste lezioni?

Il primo progetto di questi incontri è nato in un Collegio Docenti, nell’ormai lontano 1999, come corso di aggiornamento rivolto a docenti, ma anche ad alunni, su proposta del Preside, per rispondere, sia pure in modo parziale e limitato, a questa esigenza di conoscenza ed approfondimento di alcuni temi relativi alla storia della musica, i quali si intrecciano continuamente con temi filosofici, artistici, letterari, e spesso sono determinanti per caratterizzare una corrente o un periodo della cultura italiana ed europea. Per fare un esempio,

---

<sup>1</sup> Il Liceo “Città di Piero”, negli ultimi dieci anni, ha promosso anche il Progetto Musica, che coinvolge annualmente in media 60 studenti in percorsi di apprendimento musicale (coro, strumenti) che si concludono, nel maggio di ogni anno, con il saggio finale. Il Progetto è curato dalla prof. <sup>SSA</sup> Bruna Miconi



non si può capire il Romanticismo italiano se non si conosce in qualche modo Verdi, oppure il Romanticismo tedesco senza conoscere qualcosa di Beethoven, Schumann, Chopin o Wagner. Il preside ha proposto di chiamare il prof. Santori, poiché ne conosceva bene le ‘competenze’, cioè la sua vasta e profonda cultura e la sua passione per la musica, unite alla sua grande capacità di comunicare e di coinvolgere chi lo ascolta.

Negli anni seguenti gli incontri sono continuati, il pubblico si è allargato via via alle altre scuole e alla città; anche perché i temi trattati sono stati sempre definiti, tra quelli da lui proposti, in base a suggerimenti che scaturivano dalle esigenze dei partecipanti. Alla fine di ogni incontro egli lasciava il testo della lezione che veniva fotocopiato e distribuito ai presenti.

- Momenti epocali nella storia della musica (29 feb. –27 marzo 2000)
  - La prima Pitica di Pindaro: un’ipotesi di interpretazione
  - La musica degli antichi greci: approfondimenti teorico-pratici ed estetici
  - Amore e morte nel Romanticismo: - a) Europeo: Wagner: Preludio e morte di Isotta - b) Italiano: Verdi: il ‘Miserere’ del *Trovatore*
    - Uno straordinario laboratorio musicale: il *Macbeth* di Verdi
    - Il preludio del *Parsifal*: analisi e ipotesi di interpretazione
- Libri e libretti. Pietre miliari del teatro in musica (15 feb.-29 marzo 2001).
  - Il *Macbeth* da Shakespeare a Verdi: l’atto IV
  - *Eugenio Onegin* di P. Tschaikovsky
  - *La Dama delle Camelie* da Dumas a Verdi
  - *Il Silenzio* di Rossini, ovvero l’ultima truffa di Gioacchino
  - *Rigoletto* a cento anni dalla ‘prima’ (Venezia, 11 marzo 1851)
  - *Otello* da Shakespeare a Verdi
- Il suono e la maschera. Effetti, affetti e architetture sonore nella musica barocca (15 feb. – 13 marzo 2002)
  - Architetture formali nella musica Barocca
  - La musica strumentale in Italia dalla nascita alla prima metà del XVIII secolo
  - Monteverdi: il Giano bifronte della creazione musicale
  - Mito e storia nel teatro di Monteverdi
  - IL Verdi Barocco: epica e storia nel teatro di G.F. Haendel
- Potenti e ribelli fra zolfo, incensi e...ironia Muse e individui fra ostentazione (e solitudine) del potere e riscatto nell’azione (26 feb. –19 marzo 2003)
  - Berlioz e Meyerbeer: un accostamento improponibile?
  - Il trono e l’altare. Ostentazione e solitudine del potere

- Il piccolo Mozart degli Champs Elysées: Offenbach e la nascita dell'operetta
- Ascesa e caduta dell'operetta: dal Danubio al ...Lambro
- La libertà?
  
- Maschere, gesti/a, segni e voci. Uomini e donne fra passioni e pulsioni (20 feb. –19 marzo 2004)
  - Berlioz e Meyerbeer: dalla *Notte del Sabba* alla *Notte di S. Bartolomeo*
  - Il potere al femminile secondo Donizetti: Elisabetta, Anna Bolena e Lucrezia Borgia
    - Il *Dr. Mozart* e *Mr. Amadeus*: prodigi di equilibrio tra dovere e piacere?
    - Musica in famiglia
    - Il male oscuro di Giuseppe Verdi
  
- Eroici furori. Zaffate sulfuree e arpe celestiali. Macchine da cucire e coltellate (18 feb. – 18 marzo 2005)
  - L'ultimo Mozart e l'opera seria: *Idomeneo re di Creta*; *La Clemenza di Tito*
  - Il tormento e l'estasi: il mito romantico del Tasso nella letteratura, nelle arti figurative e nella musica
    - *L'Inferno* e il *Paradiso* nella musica: dannazioni e beatitudini da Monteverdi a Mahler e oltre
    - La strana coppia: Dante e Petrarca ispiratori di musica e parolieri
    - Verismo al di qua e al di là delle Alpi: *Cavalleria Rusticana* e *Pagliacci*; un romanzo musicale francese (quasi un feuilleton): la *Louise* di Charpentier
  
- Patriarchi, eroi e gente comune. Imprecazioni e preghiere (22 feb. – 22 marzo 2006)
  - 1945 – 1960: i quindici anni più lunghi del Novecento in Italia
  - Il teatro nazionale russo: da Glinka a Mussorgsky
  - Il *Pater Noster* e l'*Ave Maria* nella musica sacra (e profana) dal 'gregoriano' a Stravinsky
    - Due personaggi biblici: Mosè e Sansone, nell'interpretazione artistica, letteraria, musicale e filmica
    - Il mito di Faust nell'interpretazione musicale di Berlioz, Gounod, Boito e Mahler
  
- 'Der Wanderer'. Viaggio nella letteratura musicale (26 feb. –21 marzo 2007) (con esecuzioni dal vivo di brani)
  - (con il patrocinio del Comune di Sansepolcro)
  - Il baritono verdiano: furori, amori e malinconia.
  - La tromba nel teatro d'opera
  - Il teatro nella musica strumentale di Mozart

- Musica e danza nelle corti rinascimentali. (Lettura di passi del ‘Cortegiano’)
- Echi e presenze. La musica del tempo e il tempo della musica (19 febr.-19 marzo 2008)
  - Lo strumento, la maschera e la voce: da Dowland a Sting
  - Intermezzo da camera. Strumenti alla ribalta: pianoforte, violino, tromba
  - Effetti senza cause: il *Grand Opera*, fenomeno artistico e di costume
  - Musica oltre la Manica: Henry Purcell e la scena
  - Don Chisciotte nella musica, nell’arte e nel balletto (pagine di J. Massenet, R. Strauss, J. Ibert, L. Minkus e M. De Falla)

\*\*\*\*\*

Come si può vedere dallo schema sopra riportato, gli argomenti svolti non seguono un filo cronologico: procedono invece per temi e confronti, spesso sviluppati attraverso analisi di brani musicali e di passi di opere. Nel presente quaderno sono stati dal prof. Santori ristrutturati secondo un ordine temporale, snelliti in alcune parti nozionistiche, ma lasciati inalterati nelle parti che contengono la sua personale interpretazione e rielaborazione, frutto dei suoi studi e delle sue ricerche.

Il primo aspetto da sottolineare è che tali temi sono complessi e difficili da sviluppare, rivolgendosi a persone per lo più prive di cultura musicale di base; infatti il taglio degli interventi, pur prevalentemente divulgativo, non poteva tuttavia rinunciare a precisi riferimenti tecnici, ove necessario. Le lezioni del professore hanno saputo mantenersi in un giusto equilibrio: sono state sempre rigorose, con opportuni momenti discorsivi, evitando i pericoli di una trattazione troppo generica o troppo specialistica; e soprattutto non sono mai state accademiche: dal suo discorso, ricco di digressioni colte e aneddoti vivaci, sono emerse figure di musicisti a tutto tondo – Mozart, o Verdi, o Rossini - la loro formazione, l’ambiente culturale in cui operarono, e, attraverso l’ascolto commentato di passi o suonati al piano o registrati, l’originalità delle loro creazioni.

Gli argomenti affrontati spaziano dalla musica greca al Novecento: è stata ricostruita con competenza filologica una probabile versione delle melodie che accompagnavano le odi pindariche (con esecuzione su cetra dal vivo!); è stato attraversato il ‘gregoriano’; è stata illustrata la funzione della musica nelle corti rinascimentali, sono state trattate la nascita e lo sviluppo della musica strumentale, i caratteri della musica barocca e il teatro di Monteverdi; sono stati analizzati temi musicali delle opere di Mozart, teatrali e strumentali, individuandone la peculiarità attraverso il confronto con altri autori e opere. L’Ottocento è il secolo più esplorato: non solo per la musica italiana (Monteverdi, Donizetti, Rossini,



Puccini, Verdi in particolare) ma anche francese ( Berlioz, Offenbach..), tedesca (Haendel, Bach, Wagner, Mahler.. ), russa. (Tchaikovsky, Strawinski..). Del teatro musicale sono stati trattati vari generi, dall'opera buffa, al melodramma romantico, al melodramma nazionale, al melodramma totale di Wagner. Un incontro è stato dedicato alla nascita e alla fine dell'operetta. Un altro incontro ha illustrato gli orientamenti della musica italiana dalla fine '800 al 1960.

Dalle opere liriche sono emersi personaggi tragici con il loro dramma, come è stato rielaborato dai musicisti: Macbeth, Otello, ma anche la Dama delle Camelie, o Anna Bolena, o Isotta; amore e morte, ostentazione e solitudine del potere, ecc.

Alla fine, coloro che hanno seguito questi incontri sono stati sicuramente arricchiti nella loro cultura ed hanno potuto intuire quale grande patrimonio racchiude la produzione musicale europea; ma hanno avuto anche il piacere di essere portati per mano da una guida esperta e appassionata in un viaggio che ne ha attraversato alcuni territori di particolare bellezza, suscitando forse in loro il desiderio di continuare ad esplorarli.

\* **Gabriella Rossi** è nata il 10 marzo 1941 a Roma, da genitori umbri. A Città di Castello, dove vive, ha frequentato il Liceo Ginnasio "Plinio il Giovane"; ha studiato poi presso l'Università di Perugia, dove si è laureata con il massimo dei voti e la lode in Lettere Classiche con una tesi in Glottologia, che concludeva un percorso di specializzazione in linguistica storica comparata. Abilitata nel 1966, vincitrice di concorso nel 1968 (13° a livello nazionale), dal 1965 ha insegnato Latino e Greco e poi Italiano e Latino nel Liceo della sua città, e dal 1976 fino al 2006 a Sansepolcro, presso il Liceo Scientifico "Piero della Francesca". È stata con continuità collaboratrice del Preside sia a Città di Castello, sia a Sansepolcro, e membro del Consiglio d'Istituto. Ha contribuito, nel 2004, alla stesura dell'Annuario del Liceo "Città di Piero" *Cinquant'anni di Liceo a Sansepolcro*; dal 2000 fa parte dello staff redazionale dei Quaderni della Valtiberina Toscana. Dal 1994 al 1999 è stata membro dell'Associazione Festival delle Nazioni di Musica da Camera e dal 1995 è presidente della Camerata Musicale "Luigi Mori" di Città di Castello.



## Claudio Santori\*

### *Premessa*

“Si può..?” domanda Tonio nei *Pagliacci* di Leoncavallo al suo pubblico: in un melodramma di stampo barocco la Musica, personaggio allegorico, rivestito dei panni del mendico, potrebbe porre tale domanda a chi gestisce le sorti della scuola nel nostro paese!

È la domanda che di fatto viene rivolta da decenni non solo da musicisti, ma anche da personaggi di spicco del mondo della cultura e dello spettacolo, con il risultato di tavole rotonde, dichiarazioni di principio, infervorate (e indignate) esternazioni, organizzazione di qualificate commissioni ministeriali e quant’ altro, cui non ha mai fatto seguito a tutt’oggi alcunché di veramente utile e di concreto per l’ introduzione dello studio della storia della musica almeno nei licei.

Una speranza si era accesa al momento dell’ accensione su tutto il territorio nazionale dei corsi “Brocca”, ma si è trattato dell’ ennesima illusione: la musica è entrata a suo tempo soltanto nell’ indirizzo socio-psico-pedagogico e in un contesto che, per tante regioni che non è qui il caso di analizzare, non soddisfa le esigenze di un autentico approfondimento storico-critico.

Lo studio della storia della musica è rimasto, e rimane così soltanto nella Scuola Media (dove è reso inefficace per la scarsità del tempo a disposizione e per la giovane età degli allievi) e nell’ aureo ghetto dei Licei Musicali.

A riaccendere i lumini della speranza sono le recenti aperture ministeriali che prevedono fondi per incentivare lo studio della storia della musica e dell’ ascolto, primo concreto frutto della commissione ministeriale appositamente creata ed affidata a Luigi Berlinguer, non a caso primo ministro della pubblica istruzione che abbia mostrato un autentico interesse per l’ inserimento della musica nella scuola, a partire dall’ assegnazione alle scuole medie e superiori di laboratori musicali: ben vengano, queste iniziative, anche se nutriamo poca fiducia nella loro efficacia, non solo per l’ esiguità dei fondi a disposizione, ma soprattutto per la mancanza di docenti preparati, di programmi specifici, di metodologie adeguate (il progetto “Scuola aperta” include proprio la storia musicale e l’ ascolto, ed è indubbiamente interessante, ma in pratica apre lo spiraglio di una finestra a una disciplina cui rimane chiusa la porta!).

Accade così che documenti fondamentali per la piena comprensione di una specifica temperie culturale rimangono negletti: quanti, pur validi e preparati docenti di letteratura italiana e di storia nella scuola superiore si rendono conto che l’ analisi del Rinascimento rimane monca se accanto ai testi letterari e alle

testimonianze artistiche non si colloca l'analisi delle istanze della *Camerata dei Bardi* e la conoscenza delle circostanze che hanno portato un Monteverdi alla composizione dell' *Orfeo* e del *Combattimento di Tancredi e di Clorinda*? Quanti docenti sono consapevoli del fatto che è impossibile comprendere a fondo lo spirito risorgimentale prescindendo dalla conoscenza del ruolo che vi giocò il melodramma (basti citare il mirabile *incipit* del film *Senso* di Visconti!) ? Quanti docenti infine conoscono, ed utilizzano nella loro pratica didattica, il *Don Carlos* di Verdi e *Il Prigioniero* di Dallapiccola come documenti imprescindibili per approfondire lo studio di uno dei momenti cruciali della storia europea, o *Il Sopravvissuto di Varsavia* di Schönberg onde meglio percepire il dramma della follia nazista che ha insanguinato l'Europa?

Alla domanda: "Si può...?" il Liceo "Città di Piero" ha risposto affermativamente e con lungimiranza, fin dall'anno scolastico 1999-2000, iniziando almeno a spalancare la finestra, dando piena cittadinanza ai documenti musicali e favorendo quell'ascolto guidato e quella riflessione che completano e rendono veramente efficace l'analisi storico-critica di una determinata temperie culturale.

Abbiamo infine il dovere e il piacere di ringraziare l'amico e collega Matteo Martelli, Dirigente del Liceo "Città di Piero", che ha avvertito la necessità di "aprire" alla musica affidando a noi l'incarico di animare e coordinare gli incontri di ascolto che, seguiti in un primo momento da studenti e docenti, si sono poi aperti anche alla cittadinanza.

\***Claudio Santori** si è laureato in lettere classiche all'Università di Firenze con il massimo dei voti e la lode con una tesi sulla polifonia rinascimentale, discussa con i professori Remo Giazotto e Clemente Terni. Critico musicale de "La Nazione" di Arezzo, collabora con varie riviste specializzate ed è direttore responsabile di "Setticlavio" (Rivista dell'Accademia Musicale Valdarnese) e del "Bollettino della Brigata Aretina degli Amici dei Monumenti". Protagonista da oltre un trentennio della vita culturale aretina è stato fondatore e primo presidente della Società Filarmonica "Guido Monaco". È segretario della classe di lettere dell'Accademia "Petrarca". È socio fondatore della libera Università Popolare di Arezzo, nel cui ambito è il direttore del percorso a carattere estetico. A lui si deve la "scoperta" del compositore aretino dell'Ottocento Cosimo Burali-Forti (la relativa monografia è stata pubblicata negli Atti dell'Accademia "Petrarca" di Arezzo, vol. XLII, 1976-78, pagg. 322-355); nel 1986 è stato invitato a tenere, a S. Ilario dell'Elba, la commemorazione ufficiale di Giuseppe Pietri nel centenario della nascita dell'autore dell'*Acqua cheta*. È stato, nel 1984, fondatore del Liceo Musicale di Arezzo (annesso al Ginnasio- Liceo "F. Petrarca"), di cui è stato coordinatore e titolare della

cattedra di “Storia ed Estetica della Musica” fino al 1991. Ha al suo attivo una trentina di pubblicazioni scientifiche e numerose composizioni musicali per vari organici, tutte eseguite pubblicamente (la *Canzon da sonare* per flauto e pianoforte è stata pubblicata dalla Carisch e incisa su LP da Giovanni Gatti per la Eterson). Già docente di lettere latine e greche, ha collaborato con la cattedra di Storia della Musica dell’ Università di Siena, dietro invito di Fiamma Nicolodi. Attualmente è Dirigente Scolastico nel Liceo Scientifico “F. Redi” di Arezzo.



## INTRODUZIONE

### *Musica e cultura*

Che la musica sia una delle principali attività culturali umane, tale da permettere all'individuo di realizzare la propria personalità e di contribuire all'elevamento di tutta l'umanità, è cosa talmente evidente, da Aristotele ad Adorno, che si direbbe di sfondare una porta aperta facendo tale affermazione, specialmente in Italia, terra dove fioriscono non soltanto *Zitronen*, ma anche musicisti le cui tracce rimangono indelebili nella storia dell'arte! Eppure la musica in Italia stenta ancora ad essere inserita a pieno titolo nella cultura, ad essere considerata cultura! Fino a qualche anno fa si poteva tranquillamente affermare che la musica in Italia non è cultura: oggi molte cose si sono evolute, ma rimangono ancora forti dubbi. Prima di approfondire e commentare questo strano *incipit*, soffermiamoci un poco sul concetto stesso di cultura, termine che ha due significati complementari: o indica la formazione dell'uomo, il suo migliorarsi e raffinarsi, o indica il risultato di questa affermazione. Nel primo caso abbiamo la cultura come "georgica dell'anima", secondo una felice espressione di Bacone; nel secondo abbiamo quello che si chiama genericamente "civiltà".

Giustamente è stato fatto notare come il passaggio dal primo caso al secondo avviene ad opera della filosofia illuministica. Ne troviamo piena conferma in un noto passo di Kant: "La produzione in un essere ragionevole della capacità di scegliere i propri fini in generale (e quindi di essere libero) è la cultura. Perciò la cultura soltanto può essere l'ultimo fine che la natura ha ragione di porre al genere umano" (*Critica del giudizio*, par. 83). Fondamentalmente la cultura è dunque una scelta che si attua all'interno della più ampia libertà di scegliere. Ma siamo certi che tutto ciò sia nell'anno di grazia 2008 ovvio e scontato? Personalmente non direi: nella odierna civiltà si assiste ad un fenomeno impressionante di decadimento, che né Bacone né Kant potevano prevedere, per cui la cultura stessa viene pugnalata alla schiena, per così dire, dalla creazione di una sovrastruttura artificiosa, massicciamente imposta dai moderni mezzi di diffusione e di informazione, che possiamo chiamare "cultura di massa" e che con la cultura non ha nulla da spartire per quanti sforzi faccia di rivestirsi di spoglie culturali. Una volta si indicava in fenomeni editoriali del tipo di "Selezione" il prodotto tipico di questa diseducazione culturale, che conduce per mano al fondamentale atto dello scegliere, di cui parla Kant, non già come conseguenza di una personale valutazione, ma come inevitabile risultato della imposizione di gusti prefabbricati.

Oggi il processo, col tracimare della televisione (*soap* a pioggia in tutti i canali, quiz, giochi di ogni sorta con la prospettiva di vincite mirabolanti, posta in arrivo e in partenza, grandi e piccoli fratelli, *Costanzo Show*, isole di famosi, amici e fattorie), è giunto più che mai vicino ad un punto di non ritorno, tanto da far rimpiangere “Selezione” come operazione di grande efficacia e di ottimo livello culturale!

Il programma culturale raramente viene offerto in prima serata: a parte il fatto che costituisce una minima sezione del palinsesto, di solito è confinato in seconda serata quando non addirittura a notte fonda (a notte fonda sono perentoriamente condannate musiche sinfoniche e vocali-strumentali: come è noto le due di notte sono l’orario più idoneo per es. per ascoltare la *Passione secondo Matteo* di Bach o il *Don Giovanni* di Mozart!).

Si assiste al fenomeno dello stretto contatto fra due culture, una autentica e verace, e una artificiale ed imposta. Due culture che rivelano, fra l’altro, preoccupanti fenomeni di osmosi, sui quali per ora conviene sorvolare: a noi interessa il loro atteggiamento nei confronti della musica. Il discorso si allarga, giacché il rapporto fra la cultura e la musica rientra in quello più generale fra cultura ed arte, il che richiede intanto una precisazione: che la musica sia un’arte necessaria ed insopprimibile non è il caso di discutere, anche se un problema esiste, perché la musica ha la caratteristica di avere un linguaggio “non significativo” e questo ha sovente bloccato e costretto all’indifferenza più completa anche uomini di altissima levatura intellettuale: basti citare per tutti Croce).

La seguente pagina di Ferruccio Busoni è particolarmente illuminante a questo proposito:

“La musica - egli scrive - in qualsiasi forma ed in qualsiasi luogo compaia, rimane esclusivamente musica e nient’altro; essa entra a far parte di una data categoria, soltanto nell’immaginazione, per mezzo di un titolo o di un motto, o di un testo o della situazione in cui la si pone. Perciò non esiste musica che abbia l’impronta di musica chiesastica e che sia riconoscibile come tale: sono convinto che nessuno, ascoltando un frammento del *Requiem* di Mozart o della *Missa Solemnis* di Beethoven passa sentirlo e definirlo come chiesastico se non ne conosce il titolo o il testo. Il canto gregoriano, univoco e lapidario, assolutamente privo di armonia, è strettamente legato nella nostra immaginazione all’idea della chiesa e noi lo sentiamo come musica di chiesa allo stesso modo che lo stile di Palestrina. Ma le canzoni amorose del tempo di Palestrina sono simili ad un offertorio fino all’identità; solo il testo e l’occasione *le differenziano*»<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup>F. BUSONI, *Schizzo per un’introduzione alla partitura del Dottor Faust con alcune considerazioni sulle possibilità dell’opera*. Il saggio è stampato in *Scritti e pensieri sulla musica*, Firenze, Le Monnier, 1941, pagg. 70-71.

Il seguente passo platonico costituisce quella che forse è la più antica constatazione del carattere “non significativo” della musica puramente strumentale, dissociata da un testo o almeno da un titolo: nel secondo libro delle *Leggi* l’ospite ateniese, polemizzando contro i poeti innovatori, afferma che questi “spezzano ritmo e movenza del canto, mettendo in versi parole senza accompagnamento, mentre, dall’altro lato, compongono canti ritmati senza parole, usando solo la cetra e il flauto, ove, appunto, è difficilissimo conoscere cosa esprimono un ritmo e un’ armonia che siano senza testo e di quale modello degno di considerazione possano essere immagine”<sup>3</sup>.

Si rammenti, per la piena comprensione del passo, che in greco il termine *armonia* indica una serie di note in successione e corrisponde pertanto alla nostra *gamma* o *scala*.

Si può ben capire come si sia potuto, a causa di questo linguaggio “non significativo” della musica, trascurarla, e considerare quindi “arte” da prendere in considerazione per lo studio e l’approfondimento critico solo la letteratura e le arti figurative, oppure condannarla per la difficoltà che trova ad aderire ad un’ideologia quale che sia. È un dato di fatto che oggi più che mai le coordinate fondamentali della coscienza sono la coscienza storica e la coscienza scientifica: concordiamo pienamente, purché si aggiunga la coscienza estetica! Oggi più che mai s’impone la considerazione del fatto che la capacità di esprimersi esteticamente caratterizza l’uomo non meno dell’uso di ragione; diremmo anzi che queste cose sono intimamente connesse tra loro. L’arte, come la ragione, è ricerca degli elementi unitari della varietà fenomenale, ricerca di nessi e di leggi, ordinamento armonico di elementi individualmente privi di senso. È vero che l’arte è solo in minima parte condizionata da esigenze esterne e che il suo oggetto è libero, ma è anche vero che la meta ideale dell’uomo è la liberazione totale dai condizionamenti naturali, e l’umanizzazione totale del mondo.

Persino il marxismo più ortodosso, negli anni in cui era ideologia dominante, o per lo meno supporto e garanzia di una certa ideologia dominante, era tutt’ altro che insensibile a tutto ciò che non sia direttamente connesso con la produzione di beni materiali. Il marxismo ortodosso, anzi, aspirava dichiaratamente ad un assetto sociale in cui il lavoro fosse destinato ad essere libera espressione dell’uomo e a configurarsi come creazione “secondo le leggi della bellezza”!

---

<sup>3</sup> PLATONE, *Leggi*, libro II, 669de. Traduzione di F. Adorno, Torino, U.T.E.T., 1958.

Possiamo dunque stabilire che l'arte ha una funzione insopprimibile ogni qual volta ci si richiami all'umanesimo in generale: l'arte è dunque cultura, la musica, è arte e pertanto la musica è cultura!

Per quanto riguarda la cosiddetta cultura di massa, l'accettazione della musica è stata immediata e spontanea: essa è stata accolta *au pair*, anzi è stata collocata, se vogliamo, su un gradino superiore: niente può farne a meno, dal cinema di cassetta (con maggiori o minori pretese intellettuali) alla rivista, allo *show* tipo *Canzonissima*, allo *spot* commerciale: dipende dalla massificazione se un celebre tema di Tchaikovskij è stato chiamato in causa per reclamizzare un noto *brandy* mentre nientemeno che Shakespeare è stato impiegato per circondare di mistici aloni un noto amaro (a superare indecorosamente ogni limite si è arrivati quando qualche anno fa un celebre passo della *Settima* di Beethoven è stato usato nello *spot* di una carta igienica!).

Tuttavia in Italia il nemico peggiore della musica non è la cultura di massa, ma la cultura *tout court*! Perché l'una la prostituisce, è vero, e la sfrutta indegnamente<sup>4</sup>, ma almeno, come si è visto, la tiene in altissima considerazione e la sente parte integrante di sé: l'altra invece semplicemente la ignora!

La ragione storica per cui la musica viene ignorata in Italia è stata indicata acutamente da Adone Zecchi<sup>5</sup> nella controriforma che, avendo espresso dal suo seno un Palestrina, non ignorò certo il canto, ma non seppe e non poté farne lo strumento unico della preghiera come aveva fatto invece la Riforma: avvenne così che mentre in Germania, per esempio, il celebre corale di Lutero *Ein feste Burg ist unser Gott* lievitava e si trasformava nella coscienza musicale sana e genuina di tutto un popolo (ed ha lasciato tracce indelebili anche in moltissimi musicisti da Bach a Mendelssohn a Meyerbeer), in Italia la splendida *Messa di Papa Marcello* del Pierluigi da Palestrina diventava appannaggio di specialisti e veniva fatta ascoltare ai fedeli senza che fosse dei fedeli, per i quali la musica rimaneva necessariamente soltanto profana e non seppe in seguito assurgere ad alte vette prestando il fianco alla critica: implicitamente venne accusata di edonismo e, contrariamente alla poesia che seppe mantenere sempre, magari a prezzo della retorica più reboante, il massimo distacco dal concedersi,

---

<sup>4</sup> Non fu forse punito però Baldassarre perché usava nel suo banchetto i calici del Tempio? ci sono salutari segnali dell'inizio del rifiuto di siffatti usi impropri ed offensivi del buon gusto, oltre che dell'arte!

<sup>5</sup> A. ZECCHI, *Musica e scuola*, in *Cultura e scuola*, n.2 del gennaio 1962, pagg. 142-146.

finì col non essere più sentita arte nobile e pura in quanto troppo compromessa.

Il risultato di questo atteggiamento della cultura ufficiale, che perdura purtroppo ancora oggi, si vede particolarmente nella scuola, dove la musica non esiste o viene trattata come la Cenerentola dove esiste.

Molti passi, ripetiamo, si sono fatti in questi ultimi anni, ma ancora a tutt'oggi lo studio storico critico dell'espressione musicale, di scarsa efficacia nella Scuola Media per l'età dell'utenza, è estraneo alla scuola superiore, ed è ghettizzato nei Licei musicali.

La battaglia per la musica comunque deve avvenire nella scuola, altrimenti i giovani continueranno, come purtroppo avviene ancor oggi, a considerare musica il Festival di San Remo e dintorni e ad ignorare, o peggio a bollare senz'altro come noiosi, Verdi o Beethoven, con l'avallo degli adulti cui a suo tempo non sono stati forniti i necessari strumenti: anche i fumetti di *Dylan Dog* e compagnia infatti dilagano per le mani dei nostri ragazzi (e sono l'esatto pendant delle canzonette), ma nessuno si permetterebbe di dichiarare *noiosi* Dante, o Leopardi, o Tasso: questi hanno una sorta di rete di protezione per cui anche fra gli adulti di scarsa e media cultura all'ignoranza non si accompagna il dileggio. A conferma del fatto che solo la scuola può fornire i giovani degli strumenti critici essenziali perché possano seguire con coscienza di causa i loro gusti e le loro inclinazioni personali si potrebbero citare molte ed autorevolissime fonti; vogliamo riferire qui tuttavia un'esperienza che ci sembra fra le tante particolarmente significativa perché, risalendo al 1971, dimostra quante faville fin da quei lontani anni vi fossero nella teoria pedagogica, cui non ha fatto seguito l'auspicata *gran fiamma!*

In un interessante articolo di G. Zucchini<sup>6</sup> si presentano i risultati di un'esperienza quinquennale di studio delle relazioni fra musica e ambiente tenuta in una località della pianura emiliana, in provincia di Bologna, «lontana da qualsiasi stimolazione socioculturale, acquisita alla disimpegnata proposta dei massmedia e particolarmente della canzone di consumo, assai divulgata - e pertanto molto seguita - dalla radio e dalla TV». L'esperienza è stata attuata per cinque anni, nell'intero arco del ciclo elementare con la stessa classe composta di maschi e femmine della stessa estrazione sociale (operaia e contadina); sorvolando su numerose ed interessanti questioni riportiamo il risultato di un'indagine scandita nelle seguenti domande:

1) *Sei mai stato ad un teatro o a un concerto?*

---

<sup>6</sup> In *Pedagogia e vita*, agosto-settembre 1971, pagg. 610-624.

- 2) *Che differenza pensi che ci sia tra le canzoni e la musica operistica e classica?(Chiedilo anche ai tuoi genitori)*
- 3) *Le canzoni che ascolti o che canti, da chi le impari?*

Alla prima domanda tutti hanno risposto di no.

Alla seconda le risposte sono state del seguente tenore:

- Le canzonette sono più belle perché fanno divertire.
- Le canzoni si possono cantare e la musica delle opere no.
- Le musiche delle opere o dei concerti sono barbose e fanno venir sonno.
- È brutta perché non ha le parole e quindi non vuol dire niente.
- Le canzonette sono allegre.
- Il mio babbo quando alla televisione ci sono dei concerti cambia subito canale perché dice che quelle musiche sono brutte e fanno dormire.

Alla terza domanda si sono avute queste risposte (su 15 alunni):

- dalla TV: 9;
- dalla radio: 1 ;
- dai fratelli o sorelle maggiori: 3;
- dal festival dell'Unità: 1;
- nessuna risposta: 1.

È evidente intanto l'influsso della TV. «Non potendo intervistare - prosegue il nostro autore - i dirigenti della RAI-TV, abbiamo chiesto ad uno degli organizzatori del Festival dell'Unità locale perché nel corso di detta festa venissero programmate soltanto canzonette. La risposta è stata che la *musica classica è dei signori* e che il popolo *ha bisogno di divertirsi e di svagarsi* (i corsivi sono nostri)». Una simile risposta si commenta da sola: è il trionfo del condizionamento consumistico che impedisce libere scelte e toglie la capacità di pensare e di riflettere liberamente, cui si aggiunge la convinzione erronea (che molti marxisti nutrivano allora in perfetta buona fede) che la musica classica e operistica, privilegio delle corti signorili prima e della borghesia poi, fosse estranea alla classe operaia e contadina.

Molte cose sono cambiate, giova ripeterlo, e la scuola può forse imboccare oggi quella strada giusta che il nostro autore, al quale lasciamo ancora la parola, aveva chiaramente intravisto: «Discussa questa situazione coi bambini, si convenne di continuare nell'esperienza già avviata durante gli anni scorsi (si trattava di audizioni di musica classica in dischi), ma di proporre all'ascolto anche canzonette ed avviare poi un dibattito critico tra i due tipi di musiche ascoltate. Il che fu fatto con partecipazione attiva e vivace di molti. Spesso le

discussioni si concludevano con una votazione. Dopo l'ascolto di una canzone di Celentano, per esempio, e di un brano della *Piccola serenata notturna* di Mozart (*l'Allegro* iniziale e la *Romanza*), i bambini votarono nel modo seguente:

- Canzone di Celentano: voti 3;
- *Piccola serenata* di Mozart: voti 10;
- Bianche: 2.

Ritenendo superfluo a questo punto ogni ulteriore commento, ci piace riportare un noto passo platonico come conclusione ed insieme augurio:

“La musica ha la parte fondamentale nell'educazione, appunto perché il ritmo e l'armonia particolarmente si insinuano nell'anima e fortemente la toccano e la bellezza che ne segue la rende virtuosa, se uno è stato rettamente educato e se no avviene l'opposto. Non solo, ma delle cose superficialmente toccate, non ben costruite o abortite, chi nella musica fosse veramente educato, si accorgerebbe facilmente e preso da giusta irritazione, lodando le cose belle, le accoglierebbe nell'anima sua in piena letizia e se ne nutrirebbe, diventando bello e buono; mentre giustamente biasimerebbe le cose brutte sentendone come ribrezzo, sin da giovane, prima ancora di rendersene consapevolmente ragione: anzi, al sopraggiungere della ragione, chi è similmente cresciuto, lietamente l'accoglierebbe conoscendola ormai per lunga familiarità”<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> PLATONE, *Repubblica*, 401de-402. Traduzione di Francesco Adorno, Torino, U.T.E.T. 1958.



**SEZIONE PRIMA**

**UNO SGUARDO ALLE ORIGINI**



## La musica dei Greci

Sebbene pochissimi siano i documenti musicali degli antichi Greci a noi pervenuti, la musica ebbe un ruolo di primaria importanza nel mondo ellenico. Da Omero alla tragedia attica, dalla lirica arcaica monodica e corale alle teorizzazioni di Platone, dal mitico *aulòs* di Olimpo e dalle applaudite esibizioni di Terpandro ai grandi concerti dei musicisti di professione in età ellenistica, la musica è rimasta legata per secoli indissolubilmente a tutti gli aspetti della vita civile, sociale e religiosa. Elemento indispensabile nel simposio, non era certo meno necessaria nella pratica religiosa: due strumenti musicali, la cetra e l'aulo, prediletti da due divinità - rispettivamente Apollo e Dioniso - incarnavano quel contrasto tra *nomos* (la legge, la regola) e *physis*, (l'estasi e l'ebbrezza) che nel secolo scorso Federico Nietzsche doveva codificare nella *Nascita della tragedia* con i termini Apollineo e Dionisiaco.

Interessante è il mito relativo alla gara fra Apollo e Marsia, il satiro che aveva rinvenuto l'aulo gettato da Atena, irritata per aver visto, in uno specchio d'acqua, deformate nello sforzo di soffiare, le guance e le fattezze del viso. Numerosi sono i documenti iconografici che rappresentano la gara, evidenziando accuratamente la nobiltà e la compostezza di Apollo da un lato, e l'atteggiamento così "umano" di Marsia dall'altro, tutto teso in uno sforzo che ha dell'animalesco. Ancor più interessante è notare che Apollo riesce vincitore, anche se nella gara vera e propria i due contendenti sono giudicati pari: questo perché i due strumenti non possono non essere giudicati di pari rilevanza artistica, concettuale e teologica. Ma nell'ufficialità del mito sarebbe stato sommamente pericoloso e possibile fonte di sovversione teorizzare la totale parità dei due elementi: e così il primo round fu pari, ma Apollo si aggiudicò il secondo (suonando con la cetra a rovescio, cosa che Marsia non poteva fare) ed anche il terzo (cantando accompagnandosi con la cetra, anche questa cosa impossibile per il povero satiro che non avrebbe potuto assolutamente cantare e soffiare nello strumento). La punizione di Marsia fu tremenda: infatti, secondo il patto che il vincitore avrebbe avuto il vinto alla sua mercé, questi venne scuoiato vivo da Apollo. La vicenda, quasi simbolo di una ricerca che vada al fondo delle cose e sancisca col sacrificio del sangue una sorta di rinascita, fu mirabilmente introdotta da Dante nell'universo cristiano: ".....entra nel petto mio e spira tue / sì come quando Marsia traesti / dalla vagina delle membra sue".

Non c'era momento della vita che non postulasse la musica: narra Senofonte che le Lunghe Mura furono distrutte al suono degli *aulòs*, mentre Teocrito

attesta nei *Mietitori* che non si lavorava nei campi senza la presenza di un certo numero di suonatrici opportunamente noleggiate.

Nella Tragedia la musica investiva col suo pathos tutti i momenti culminanti e costituiva l'elemento più propriamente dionisiaco di una rappresentazione che tuttavia mirava, mediante la compassione e il terrore, a produrre la catarsi di questi medesimi sentimenti.

Da Eschilo ad Euripide la tragedia finisce con il vedere la musica farsi sempre più invadente con tutto un corredo di interventi strumentali, di grandi assoli e perfino di veri e propri duetti e terzetti.

Nella *polis* classica ogni cittadino possedeva elementi di musica sufficienti a permettergli di intonare un nomo e di riconoscerlo, senza per questo essere un "professionista": elementi di musica, ginnastica e letteratura andavano a costituire quella *kalokagathìa* che, spezzandosi in età ellenistica, darà luogo al musicista e all'atleta professionisti. Così Platone preferirà nella sua città ideale le armonie dorica e frigia, sentendo la lidia come straniera ed eserciterà il suo dirigismo politico-religioso perfino nell'indicazione degli strumenti e dei canti più idonei. La musica nel suo sistema rimarrà finalizzata all'educazione. Sarà il suo grande allievo Aristotele ad elaborare una dottrina più "moderna", ammettendo che la musica si possa coltivare anche per diletto.

Dopo essere stata per secoli oggetto di dispute teoriche, la musica sarà ricondotta alla sfera dei sensi, e giudicata con l'orecchio, da Aristosseno di Taranto cui si devono importantissime intuizioni.

Nella Grecia classica si discusse lungamente su cosa è la musica, ma si attribuì maggiore importanza a cosa *fa* la musica; è questa la dottrina dell'*ethos* che assegna alla musica tre effetti fondamentali sull'animo umano: diastaltico, sistaltico e esicastico.

Sebbene fossero in uso arpe, con vario numero di corde, e strumenti a fiato di vario materiale (*salpynx*, una specie di tromba di bronzo), strumenti fondamentali rimasero la lira (originariamente a quattro corde intonate *mi - si - la - mi*, accordatura che fa pensare alla maggiore arcaicità dell'enanarmonico), la cetra (che raggiunse ben presto le sette corde, portate a otto da Pitagora e successivamente estese fino a quindici) e l'aulo (aulo è voce indoeuropea che significa: tubo, condotto), strumento ad ancia, forse battente (cioè doppia). Erano in uso naturalmente anche vari strumenti a percussione.

Ma veniamo ai *monumenta*, cioè ai testi musicali che ci sono pervenuti dall'antica Grecia. Sono ben pochi e per la maggior parte giunti in condizioni disperate o perché mutili o perché di difficile interpretazione. Solo quattro sono per noi di autentico valore documentario e artistico: l'*Inno al Sole* di Mesomede (musicista alla corte dell'imperatore Adriano), l'*Epitaffio di Sicilo* (un delizioso

*scolio* databile fra il I sec. a.C. e il I sec. d.C.), l'*Inno alla Musa* e la *Prima Pitica* di Pindaro.

Tralasciando gli altri documenti, vogliamo soffermarci brevemente proprio su quest'ultimo, perché è indubbiamente il più interessante dal punto di vista squisitamente musicale. Si tratta, infatti, di una melodia di straordinaria bellezza e suggestione che, se autentica, verrebbe ad essere il più antico pensiero musicale di un autore occidentale e per giunta di Pindaro, il maestro supremo della lirica mondiale, l'insuperato vate nel nome del quale si definisce 'pindarica' la poesia che travalica il tempo e lo spazio ed accomuna dei ed eroi facendo Terra del Cielo e Cielo della Terra.

Se autentica, abbiamo detto. Infatti le pesa addosso un'accusa di inautenticità fin da quando è stata pubblicata dal gesuita Athanasius Kircher nella sua *Musurgia universalis, sive Ars Magna consoni ed dissoni* (Tipografia Corbelletti, Roma, 1650). Il Kircher afferma di averla trovata nel corso di uno dei suoi viaggi:

*“Inveni autem - dice - hoc musicae specimen in celeberrima illa totius Siciliae bibliotheca monasterii Sancti Salvatoris iuxta portum messanensem in fragmento Pindari antiquissimo notis musicis veterum Graecorum insignito que quidem notae, sive characteres musici, cum iis quos Alypius in tono Lydio exhibet sunt iidem. Verba Odes Pindaricae notis musicis Veteribus usitatis expressa sequuntur; tempus non note (sic), sed quantitas syllabarum dabant”.*

Il Kircher forniva della melodia non soltanto la notazione antica, ma anche quella in uso al suo tempo e veniva così ad essere il primo in assoluto a far conoscere uno *specimen* di musica greca antica.

Era stato preceduto, a dir vero, da Vincenzo Galilei, che aveva pubblicato nel “Dialogo della musica antica e della moderna” (1581), attingendo ad un codice contenuto in una biblioteca cardinalizia, “quattro antiche cantilene composte nel modo lidio dagli antichi musicisti greci”. Ma il Galilei riprodusse il testo e i segni musicali senza darne la trascrizione nei segni musicali del suo tempo. La trascrizione, effettuata dal Bellermann nel 1840, rivelò trattarsi di due preludi citaredici alla Musa e dell'*Inno al Sole* di Mesomede. Le fonti sono il cod. Neapol. III c 4 e il cod. Venetus VI 10. Se dunque l'*editio princeps* è del Galilei, la vera conoscenza delle musiche si deve al Bellermann che trascrisse e pubblicò, di Mesomede, anche l'*Inno a Nemese* (F. Bellermann, *Die Hymnen des Dionysius und Mesomedes*, Berlin, 1840).

Il Galilei parla di “quattro antiche cantilene” perché divide erroneamente in due parti l'*Inno al Sole*.

Ma torniamo al codice che si trovava dunque, secondo la testimonianza di Kircher, nella biblioteca del Santo Salvatore, e dovrebbe essere pertanto reperibile nella biblioteca universitaria di Messina, dove tutti i codici del convento messinese



Comesi vede la melodia è riportata parte (i primi due righi) con la notazione vocale e parte (gli altri due e mezzo) con la notazione strumentale, tanto che lo stesso Kircher appare imbarazzato e ipotizza *duos choros* uno vocale e l'altro strumentale, ἀντίστροφος (da intendersi: “che fa riscontro” oppure “corrispondente”) al primo: in questo secondo *chorus* lo strumento enterebbe all'unisono con la voce. Ma anche questa circostanza è perfettamente spiegabile senza dover ipotizzare il falso, anzi potrebbe tranquillamente essere addotta proprio come testimonianza della buona fede del Kircher! Gli antichi Greci potevano infatti scrivere una melodia vocale facendo uso della notazione strumentale, come apparve chiaro allorquando H. Weil e Th. Reinach pubblicarono gli *Inni Delfici*, testo e musica di due ‘peana’ della seconda metà del II sec. a.C., scritti l'uno in semiografia vocale e l'altro in semiografia strumentale.

Il motivo di questa differenza di scrittura ci è ancora oggi del tutto ignoto: certo è che l'editio princeps di Weil e Reinach risale al 1893, e ben difficilmente il Kircher poteva inventare nel 1650 una melodia in entrambe le semiografie. È appena il caso, ovviamente di sottolineare che i frammenti marmorei contenenti gli *Inni Delfici* sono indiscutibilmente autentici.

Di peso maggiore è un terzo problema che investe il rapporto fra la melodia e le parole. L'arcaicità del documento esigerebbe il rispetto pieno della cosiddetta Legge di Monro, la legge greca d'intonazione, per la quale in ogni parola di più sillabe, la sillaba tonica non poteva venire intonata su una nota più bassa delle

v. 1  $\Upsilon \Gamma \Theta \iota \Upsilon \Gamma \Theta \iota \Upsilon \Gamma \Theta \iota \text{ M I}$   
 χρου σέ - α θέρμης, ἄ - πόλ - λω - νος και ἰ - ο - πλο κα μων  
 v. 2  $\Theta \iota \text{ M I} \Theta \Gamma \Theta \Gamma \Upsilon \Gamma \Theta \iota \Gamma \Theta \iota \Theta \Gamma \text{ M I} \text{ M}$   
 θούλι - κων Μοισάων κρέσ - νών, τὰς ἄ - κού ει μὲν βόσις ἀγλα - ἰ - ος ἀρ - χος  
 v. 3  $< < \vee < \text{N} \text{ } \exists \text{ N} < \vee$   
 ἔει - δον - ται δ' ἄ - οἱ - δοῖ σα - μα - σιν  
 v. 4  $\exists \text{ N} < < \vee \square \square \cup \square \square \vee \square$   
 ἄ - γη - σι - χα - ρων ὁ - πό - ταν κρο - σι - μι - ων  
 v. 4b  $< \text{N} \text{ } \exists \square \vee < < \vee \square \vee \cup$   
 ἀμ - βο - λας τεύ - χης ἐ - λε - λι - σσ - μέ - να  
 v. 5  $< \vee \square \text{N} \text{ } \exists \text{ N} < \vee \square \vee \square$   
 και τὸν αἰχ - μα - τὰν κε - ρυ - νὸν ὄφεν - νύ - εις ἀέναν πύθης

sillabe atone: ciò era dovuto evidentemente al valore dell'accento tonale. È stato notato invece che nella melodia della *Prima Pitica* non sempre la sillaba tonica coincide con la nota più alta. Ma anche questa difficoltà è ben lungi dall'essere determinante: il testo musicato consta infatti di ventitré parole o nessi, in ben quindici dei quali si ha coincidenza tra la sillaba tonica e la nota più alta. Delle due l'una: o il Kircher era consapevole di quella prassi che sarebbe stata un giorno codificata dalla cosiddetta Legge di Monro (accolta e ribadita da Winnington-Ingram), oppure ne era ignaro. Nel primo caso non si capisce per quale motivo non abbia sfruttato questa sua superiore conoscenza per accrescere la credibilità della pièce, commettendo deliberatamente otto "errori"; nel secondo caso quindici coincidenze con la legge dell'intonazione sembrano francamente troppe.

Quante bastano comunque per permetterci di ipotizzare altre due possibilità: la prima è che i pretesi "errori" siano intenzionali, rappresentino cioè quelle consapevoli trasgressioni alle regole che hanno sempre caratterizzato in tutti i tempi e in tutte le culture l'artista creatore; la seconda, che la melodia sia stata manipolata in età ellenistica o romana da cantori ormai del tutto ignari delle antiche regole.

Sebbene questo secondo caso sia tutt'altro che improbabile il primo si impone *naturaliter*, trattandosi di una delle costanti della creatività umana. Pindaro aveva consapevolezza piena della sua arte e se da giovane dovette accettare incarichi non del tutto gratificanti, quando tornò dalla Sicilia poteva a buon diritto considerarsi il primo dei poeti corali, certamente un capo scuola, sia nell'orgogliosa polemica contro i colleghi gracchianti, sia nel paragonarsi, come poeta, all'aquila.

E se fu decisamente conservatore nell'impostazione ideologica e nella scelta dei temi, ebbe continui guizzi di originalità nella tecnica, particolarmente proprio nel trattamento dei cosiddetti dattilo-epitriti nei quali è composta la *Prima Pitica*. Nel fondere intimamente l'espressione ritmica con quella musicale avrebbe certamente potuto compiere qualche, trasgressione per fini estetici di composizione: è vero infatti che nella musica del periodo classico e severo la melodia rivestiva le parole di toni sempre basandosi sulla tonalità verbale, ma è anche vero che veniva esaltato l'intimo valore della sillaba nei suoi elementi fonici. Quando Pindaro chiama gli inni ἀναξίφορμυγγες, signori delle parole (Ol. 2,1), fa un'affermazione di principio utile e forse anche necessaria, che non esclude tuttavia quel ragionevole affrancamento dalla prassi normativa cui sopra accennavamo. Il canto del resto tende per la sua particolare natura a prendere il sopravvento e a fornire giustificazioni estetiche all'imboccatura di nuovi sentieri, non soltanto nel senso di indurre libertà figurative, ma anche nel senso di avviare al superamento della legge generale dell'intonazione: non a caso Pratina si duole nel famoso *iporchèma* che gli strumenti soffochino il

canto e Dionigi d'Alicarnasso dichiara che "talvolta nella poesia antica la parola è soggetta al canto e non il canto alla parola".

Che dunque Pindaro già nella prima metà del V secolo a.C. manifestasse insofferenza per certe regole è più che probabile: Come Sachs nei *Meistersinger*, egli avrebbe potuto esclamare: *Wollt ihr nach Regeln messen, was nicht eurer Regeln Lauf, dar eig'nen Spur vergassen, sucht davon erst die Regeln auf!*

Quelli fino ad ora esaminati sono alcuni dei problemi più vistosi che la melodia della *Prima Pitica* pone, studiati, insieme con altri da un nutrito gruppo di filosofi e musicologi nettamente contrari all'autenticità della melodia, fra i quali spicca per la puntigliosa determinazione Otto Gombosi, che possiamo considerare il più rappresentativo dei testimoni d'accusa.

Per l'autenticità della melodia si sono pronunciati il Boeckh, il Riemann, il Fraccaroli, il Romagnoli e il Friedländer che è l'ultimo studioso ad averla difesa con convinzione; sono rimasti sempre in dubbio oscillando fra accettazione e condanna il Westphal e il Gevaert (mentre l'Albert si è limitato a dichiarare sospetta la melodia); si sono pronunciati contro l'autenticità della melodia (o considerandola sic et simpliciter un falso oppure una ricostruzione di fantasia a scopo esemplificativo, che potrebbe essere stata realizzata anche in età alessandrina o romana) il Jan, il Monro, il Reinach, il Rome, il Wagner e il Gombosi. Contraddittorio è rimasto il Sachs, a dimostrazione di quanto in realtà sia difficile pronunciarsi: dopo aver affermato categoricamente che la melodia è scritta "con tutta evidenza in uno stile più recente di quello del tempo di Pindaro" conclude che è "probabilmente" un falso, non spiegando se del Kircher o di età più antica<sup>8</sup>. Gli studiosi recenti e contemporanei sono tutti contro l'autenticità, pur ammettendo generalmente che il falso non è provato, anche se, "in un certo modo pare si senta", come conclude il Del Grande con un'affermazione per lo meno curiosa, piché potrebbe essere tranquillamente rovesciata.

L'argomento principale del Gombosi contro l'autenticità è di natura squisitamente tecnica e non è questa la sede per procedere alla disamina.

Di particolare interesse è invece l'ultima delle osservazioni del Gombosi, che potremmo definire "di colore"! Lo studioso rovescia il procedimento del Kircher: non il ritrovamento di un *fragmentum antiquissimum* con conseguente ricorso alle tavole di Alipio, a lui ben note, per tentarne la trascrizione, ma l'utilizzo delle tavole per la contraffazione di uno *specimen Veteris Musicae*.

---

<sup>8</sup> *La musica nel mondo antico*, Sansoni, 1963, pag.197).

In altre parole il Kircher si sarebbe reso conto che la sua trattazione della musica antica sarebbe apparsa incompleta senza una *pièce* da offrire alla *curiositas* ormai solleticata del lettore: e poiché il documento non c'era ... se l'è inventato. Così ha preso la prima ode di una serie; di questa ode ha scelto i primi versi e ha composto la musica servendosi del modo lidio, perché è il primo di quelli intavolati da Alipio e perché è quello che maggiormente emerge da una lettura superficiale di Boezio. Che il Kircher intendesse innocentemente soltanto completare il volume senza immaginare il clamore che avrebbe sollevato nei secoli, è dimostrato, secondo Gombosi, dal fatto che la melodia non viene sbandierata con toni di chi è consapevole di aver operato uno *scoop*, ma confinata in una pagina remota fra le centinaia e centinaia del ponderoso volume.

Quindi non tanto “falsario” il Kircher, quanto impegnato in un gioco innocente, ritenuto utile e, alla fine, anche simpatico:

*“Others - scrive a conclusione del suo studio - may admire Kircher for his great knowledge: I admire him above all because of fine intuition, which produced, in spite of all the gaps in his knowledge, an example that represented for many generations the submerged world of the music of classical Antiquity. We certainly have become more critical. But the increase in our knowledge has deprived us of many a happy illusion, and now departs another”.*

Una conclusione accattivante ed insolita, ma basata su osservazioni tanto ingegnose e pungenti quanto ben lontane dall'essere perentorie e oggettive: meno male che il Gombosi riconosce, comunque, la melodia *not at all bad!*

Strano destino quello della *Prima Pitica* di Pindaro-Kircher: sospettata di essere un falso, aspetta ancora quella dimostrazione inequivocabile della falsità che nessuno dei più smaliziati studiosi moderni è riuscito a dare; oppure quella dimostrazione clamorosa di autenticità che ha avuto, per esempio, il cosiddetto *Trono Ludovisi*, lungamente sospettato di essere esso pure un falso, ed oggi pienamente riabilitato.

In conclusione, per l'autenticità non vi sono “prove”, ma soltanto “indizi”, anche se parecchi; per la contraffazione, qualche “prova” che emerge risulta in ultima analisi appannata e non si impone con la smagliante evidenza che sarebbe necessaria. Una sorta di bilanciamento, che potrebbe essere “tradotto” nella convinzione che la melodia originale sia esistita veramente e sia stata composta in età ellenistica, senza l'intenzione di perpetrare un falso. In questo modo si spiegherebbero certe incongruenze; e le numerose, singolari coincidenze con la legge greca dell'intonazione potrebbero essere la spia di un consapevole arcaizzare da parte dell'autore, ispirato da più antichi modelli e

influenzato dall'arcaicità del testo (anche il ditirambo bacchilideo affondava le radici su più antichi modelli peloponnesiaci).

A noi piace coltivare qualche *happy illusion*, e pensare che in qualche remoto recesso di biblioteca giaccia negletto il vetusto codice di Kircher! Ma a tutt'oggi è ancora valida la conclusione di Rudolf Wagner, di essere di fronte ad uno dei più spettacolari e clamorosi falsi di tutti i tempi e di non poterlo provare: *Ein durchschlagender Gegenbeweis* - ha scritto - *ist frielich zu erbringen*<sup>9</sup>.

E il bello è che il peggiore e più subdolo dei testimoni d'accusa contro l'autenticità della nostra melodia è proprio lui, Athanasius Kircher, questo straordinario sapiente e magnifico erudito, fatalmente anche un po' ciarlatano per la vastità impressionante degli interessi e all'occorrenza ... falsario, in quanto ossessionato dal problema delle origini: ha fatto scalpore recentemente la scoperta, nel Collegio romano dei Gesuiti, di un notevole numero di falsi obelischici ricreati dal nostro al fine di esempio, e di falsi geroglifici da lui redatti e successivamente "decifrati", tanto da guadagnarsi una fama di pioniere in questo campo! L'analogia non è perfetta, ma a questo punto il cortese lettore può rispondere per conto suo al seguente quesito: cosa può fare uno che si è inventato piramidi istoriate per avvicinarsi al mistero dell'origine della scrittura, se si sente in dovere di illustrare ai profani il mistero delle origini della musica .....?

---

<sup>9</sup> R.Wagner, *Zum Wiederaufleben der antiken Musik-schriifsteller seit dem 16. Jahrhundert: Ein Betrag zum Frage: Kircher oder Pindar*, Phil.,XCI 1937, pag. 161.



---

## La lira di Mecenate

### Musica nella società augustea. Prassi e occasioni nel pubblico e nel privato

“Si vada dove ci chiamano i prodigi divini e l’iniquità dei nemici”: sono queste le parole che Suetonio attribuisce a Cesare sul momento di trarre il dado e passare il Rubicone. Per solennizzare questo gesto epocale lo storico si premura di dargli un contesto miracoloso e riferisce di un prodigio: “Mentre Cesare era ancora incerto - scrive - d’improvviso apparve, seduto lì vicino, un uomo di grande statura e di belle forme che suonava la zampogna: per sentirlo accorsero pure, oltre i pastori, soldati in gran numero dai loro posti, fra i quali anche trombettieri: quell’uomo, strappata di mano ad uno la tromba, si slanciò verso il fiume e con tutte le sue forze suonando l’attacco, nuotò verso l’altra riva”<sup>10</sup>.

Il resto lo sappiamo. Un gesto epocale, si diceva, avente alla base un’inquietante presenza divina che trasmette i suoi ordini e i suoi segnali mediante il mezzo espressivo per eccellenza sovrumano: la musica. Ma non è sulla musica che volevo attirare la vostra attenzione, bensì sugli strumenti che l’autore, ne abbia o non ne abbia consapevolezza, non colloca certo a caso in questo *eidýllion* tutto sui generis. La zampogna (*harundo*) e la tromba (*tuba*) rappresentano infatti simbolicamente lo spirito profondo di Roma e di quella originalità romana che poggiava, secondo Marrou, sull’arcaismo statico, sulla virtù definita appunto “romana”, la quale altro non è se non la vecchia morale, asse portante della repubblica, e in solido con la repubblica colata a picco, lasciando qua e là patetici relitti: non a caso un Orazio, memore del poderoso monito di Ennio (*moribus antiquis res stat romana virisque*), avvertirà con lucida amarezza l’inesorabile decadenza di un grande mondo antico!<sup>11</sup>

Certo l’uomo portentoso “di grande statura e di belle forme”, sebbene chiaramente non appartenente al mondo degli umani, non avrebbe potuto in nessun modo suonare la lira, o la cetra, strumenti appartenenti ad un’altra cultura,

---

<sup>10</sup> *Cunctanti ostentum tale factum est. Quidam eximia magnitudine et forma in proximo sedens repente apparuit, harundine canens; ad quem audiendum cum praeter pastores plurimi etiam ex stationibus milites concurrissent interque eos et aeneatores, rapta ab uno tuba prosiluit ad flumen et ingenti spiritu classicum exorsus pertendit ad alteram ripam* (Suet. Caes. 32).

<sup>11</sup> *Aetas parentum peior avis tulit / nos nequiores, mox daturos / progeniem vitiosorem* (Carm. 3,6, 45-48).

ad un altro mondo, ad un altro pensiero, come meglio vedremo più avanti. Col termine generico di *harundo* possiamo intendere tutta la pittoresca fioritura di strumenti a fiato rimontanti alla notte dei tempi, dalla siringa (*avena, cicuta, fistula*) alla *tibia (digitis pulsata canentum* in un indimenticabile luogo lucreziano); dalla *tibia utricolaris* (propriamente la nostra cornamusa) al *calamus* (ancora Lucrezio, IV,588: *unco saepe labro calamos percurrit hiantis*; e come dimenticare il *calamus agrestis* di Virgilio?).

Sono gli strumenti che hanno accompagnato quella lunga lotta fra l'economia pastorale e quella agricola sviluppatasi in Italia man mano che larghe zone di terreno passavano nelle mani di comunità locali che al pascolo sostituivano la piccola proprietà<sup>12</sup>. Un'educazione da contadini adattata ad un'aristocrazia<sup>13</sup> dunque, e il culto per la *virtus* nella pratica militare: la tromba con la quale l'apparizione trascina Cesare e i suoi simboleggia questo secondo e fondamentale aspetto di un popolo di soldati agricoltori<sup>14</sup>.

E come è profondamente diversa l'educazione fra Grecia e Roma (una Roma dove l'influsso etrusco, se i re non fossero stati cacciati, avrebbe forse diminuito o cancellato addirittura il carattere terriero); come è profondamente diversa l'educazione fisica (principalmente sport disinteressato, gara e competizione in Grecia; allenamento, esercizio e gioco a Roma<sup>15</sup>; così anche la musica è per i Greci alta speculazione, filosofia profonda (la più alta filosofia, come sancirà Platone), palestra per le più ardimentose avventure del pensiero, selva selvaggia di calcoli teorici portati all'estenuazione massima, armonia delle sfere, *ethos*; per i Romani invece è fondamento di servizi sociali, spettacolo, ornamento del teatro, clangore nel circo e nelle piazze, diletto nei banchetti e supporto di *recitationes*.

I Greci crederettero davvero all'*armonia delle sfere*: "Pitagora, credendo il mondo disposto secondo le leggi della musica, denotò col nome di tono l'intervallo che passa tra la luna e la terra. Dalla luna sino a Mercurio egli trovò la metà di detto intervallo, e l'altra metà da questo pianeta a Venere ... Così il diapason armonico [intendi: la scala musicale] costituisce la distribuzione dell'universalità delle cose. Aggiunge il detto Pitagora che Saturno segue il

---

<sup>12</sup> Si vedano sull'argomento le considerazioni di M.A. LEVI, *L' Italia antica*, Milano, 1971, p. 145.

<sup>13</sup> Cfr. H.I. MARROU, *Storia dell' educazione nell' antichità*, Roma, 1971, p.309.

<sup>14</sup> La tromba è il primo strumento nel quale si imbatte chi comincia a studiare la letteratura latina: si rammenti lo "squillo" di Ennio, così roco e tartareo, eppure così straordinario e pittoresco: *At tuba terribili sonitu taratantara dixit!* (Ann. 140 V.).

<sup>15</sup> Da una parte *ἀγών*, dall'altra *lusus*. Persino i pastori di Virgilio giocano a tirare giavellotti contro un olmo: *velocis iaculi certamina ponit in ulmo* (*Georg.* 2,530).

modo dorico, Giove il frigio; e disse degli altri pure simili cose, più dilettevoli che necessarie”<sup>16</sup>.

A Roma la *tibia* accompagna le nenie funebri<sup>17</sup>, nei banchetti accompagna invece i convitati che cantano le imprese degli uomini illustri<sup>18</sup>; cori e strumenti accompagnavano i canti nuziali<sup>19</sup>; poi la *tibia* entrò in teatro, fonte di diletto per gli spettatori, animatrice dei cantici: ne conosciamo i tipi, la funzione, i nomi dei compositori. Sappiamo dell’interesse dei commediografi a dell’approvazione del pubblico che conosceva - e continuò a conoscere per generazioni e generazioni - i motivi a memoria; conosciamo perfino i nomi dei vari compositori<sup>20</sup>.

I grandi fiati di bronzo e l’organo (di cui si crede di conoscere l’inventore: Ctesibio di Alessandria) dominarono il boato della folla, l’urlo dei combattenti e i fremiti minacciosi delle belve.

Come si vede nella Roma antica, fino quasi alla fine della repubblica, erano ammessi soltanto strumenti a fiato. Più che ammessi, erano necessari: nel 312 Appio Claudio Cieco tolse il vitto ai *tibicines*, i quali emigrarono a Tivoli, ma poi furono fatti tornare in quanto le loro esecuzioni erano parte integrante dei riti sacri! Nel 115 i censori Metello e Domizio cacciarono tutti i musici, tranne i suonatori di tibia e i cantori alla maniera latina<sup>21</sup>.

<sup>16</sup> È il noto giudizio di Plinio il Vecchio (2,22) nella preziosa e sapida traduzione di Francesco Cusani.

<sup>17</sup> In ragione di 10 *tibicines* per ogni defunto (XII Tab. ). I *tibicines*, suonatori di tibia, erano riuniti in *collegium* fin dai tempi più antichi, a disposizione di privati (Livio 9,30) e dello Stato. Anche i *tubicines*, suonatori di tuba, risultano organizzati fin dai tempi più antichi: con i *cornicines* formavano due speciali centurie nella costituzione serviana. Sebbene la *tuba* fosse impiegata soprattutto nell’ esercito (e propriamente nella fanteria, mentre il *lituus* caratterizzava la cavalleria), ne è documentato l’uso anche nei sacrifici, negli spettacoli solenni e nei funerali. Nella tradizione cristiana il suono della tromba rimarrà legato al giorno del Giudizio: pur senza alcun riferimento alla sequenza di Tommaso da Celano ancora il Tasso chiamerà “tartarea” la tromba (*Chiama gli abitator dell’ombre eterne/ il rauco suon della tartarea tromba (Gerusalemme Liberata 4,3)* ).

<sup>18</sup> Anche *assa voce*, cioè senza accompagnamento.

<sup>19</sup> Ne è testimone ancora Catullo. Cfr. 61,12: *nuptialia concinens*; 61,123: *Ite, concinite in modum*; 61,9: *Non temere exiluire, canent quod visere par est*; 62, 12-13: *Aspicite, innuptae secum ut meditata requirunt. Non frustra meditantur, habent memorabile quod sit.*

<sup>20</sup> Ma non abbiamo le musiche, tranne il ben noto frammentino sul verso 681 dell’*Hecyra* di Terenzio, unico documento sopravvissuto al naufragio dell’intero patrimonio della musica romana (*Codex Victorianus Laurentianus XXXVIII-24, saec. X*).

<sup>21</sup> I professionisti dello spettacolo andavano sotto il nome generico di *ars ludicra*.

Il Paribeni ha puntato, come è noto, sull'influenza dei cosiddetti Libri Sibillini per l'introduzione in Roma - in una data prima di Cristo che non è possibile precisare - del *Ritus Graecus* che prevede l'utilizzazione della lira e di altri strumenti greci anche nei sacrifici, con relativa creazione di una società di canto greco. Ma è certo che gli strumenti greci e la musica greca ebbero la strada aperta all'indomani della vittoria sui Macedoni, dopo Pidna (167). Cominciò allora la lotta senza quartiere tra la resistenza dei *mores antiqui* e l'irresistibile ascesa della mentalità e del pensiero greco. I termini e la portata di questa penetrazione nelle arti, nella poesia, nella vita civile e nel costume sono noti e qui non ci interessano. Per la musica assistiamo all'abbandono progressivo della vecchia maniera (con relativo pianto dei *laudatores temporis acti*) ed all'accettazione, già ormai capillare in età augustea, della musica greca, ossia degli strumenti e della maniera greca.

Tuttavia, come nell'educazione fisica l'atletismo non entrerà mai nel costume latino e rimarrà legato all'ellenismo<sup>22</sup>, così anche la musica si diffuse con inaudita larghezza, ma sempre come spettacolo con esecuzioni che erano appannaggio di professionisti. Tuttavia già in età cesariana la lira è strumento talmente diffuso che ai professionisti si affiancano nugoli di "dilettanti": quasi tutte le fanciulle di un certo rango prendono lezioni e strimpellano a tutte le ore!<sup>23</sup> Nel privato non c'è banchetto di una certa levatura che non sia allietato dalla musica (tibie, lire, tamburelli, citare, crotali, nacchere, canto): allietato per dire, poiché a tavola, a causa della musica, non si poteva quasi parlare<sup>24</sup>. Eppure una linea latina, o per lo meno sentita tale, persiste poiché ancora Trimalcione ordinerà al suonatore di *latine cantare*.

Nel pubblico la musica riempie il teatro e fa la parte del leone, con gli strumenti di bronzo e l'organo<sup>25</sup>, nei giochi gladiatorii che Cicerone aveva

---

<sup>22</sup> Né l'Africano Maggiore convinse nel 204 molti suoi pari a seguirlo nel ginnasio, né lo stesso Nerone due secoli e mezzo più tardi riuscì a trascinare allo stadio l'aristocrazia.

<sup>23</sup> Vengono in mente, fatte le debite distinzioni, le fanciulle borghesi di buona famiglia del secolo scorso che suonavano la *Pregghiera di una vergine!* Ma Sallustio, un cesariano, trova che la madre di Bruto suoni un po' troppo bene per una matrona: *elegantius quam necesse probae!*

<sup>24</sup> Cfr. Seneca, *Epist.* 84, 8 s.

<sup>25</sup> *L'hydraulis*, strumento indispensabile nel circo, constava di una o più file di canne che ricevevano l'aria sotto pressione mediante un sistema non dissimile da quello della pressa idraulica. Ne furono costruiti esemplari giganteschi dei quali è possibile farsi un'idea non tanto dal modello conservato nel museo di Cartagine, quanto considerando alcuni reperti archeologici risalenti al III sec. d.C., rinvenuti nei pressi di Budapest dove sorgeva l'antica *Aquincum*: si tratta di un *organum*

giustificato<sup>26</sup> come mezzi per procurarsi il favore popolare. Cicerone, che pure mostra un particolare interesse per la musica e ne loda la dolcezza austera dei tempi passati, pur apprezzandone il potere emotivo<sup>27</sup>, ne condanna gli eccessi (destinati ad accrescersi a dismisura in età augustea) e cala la scure di un giudizio di gelida condanna: “Nel suo stato attuale la musica potrebbe dare a noi qualche divertimento infantile, ma è praticamente inutile giacché non dà sere-nità né allegria alcuna”<sup>28</sup>.

Certo Cicerone è un *laudator temporis acti*: sarei tentato di attribuire questo giudizio, come anche quello celebre contro l’eccesso di trilli e virtuosismi<sup>29</sup>, al lamento che pervade tutta la storia della musica, ogni qual volta si abbandonano stilemi e prassi consolidate dall’uso<sup>30</sup>!

In età augustea le arti musicali sono pienamente integrate alla cultura, ma soprattutto “come elemento necessario del lusso e della vita elegante, ma più a titolo di spettacolo che come arte di dilettanti”<sup>31</sup>.

Anche la danza prende sempre più campo. In età augustea non c’è banchetto di una certa levatura che non abbia parecchi danzatori e danzatrici: era particolarmente apprezzata la danza ionica ballata con gesti voluttuosi, come attesta Orazio in un luogo famoso<sup>32</sup>. Grandi maestri di orchestica tragica e comica furono Pilade di Cilicia e Batillo di Alessandria: quest’ultimo, liberto di Mecenate, è da considerare il creatore della pantomima propriamente romana. Per l’età imperiale Marziale, Giovenale (XI, 162) e Plinio il Giovane (Ep. I,15,3)

---

*hydraulicum* munito di ben quattro file di 13 canne ciascuna, con 13 tasti (*pinnae*) e registri in bronzo.

<sup>26</sup> *Tusc.* 2,17

<sup>27</sup> Non c’è nulla di più connaturato nei nostri animi quanto il ritmo e il canto, dai quali ci lasciamo eccitare, infiammare, lenire e illanguidire (*quibus excitamur et incendimur et lenimur et languescimus*) e spesso spingere alla letizia e alla tristezza (*de Or.* 3,197).

<sup>28</sup> Cfr. C.SACHS, *La musica nel mondo antico*, Firenze, 1963, pag. 282.

<sup>29</sup> “Come ci riescono più gradevoli e più dolci, nel canto, i trilli e le voci in falsetto che i suoni scuri e gravi”: *quanto molliores sunt et delicatiores in cantu flexiones et falsae voculae quam certae et severae* (*de or.*,3,98).

<sup>30</sup> Basterà rammentare il celeberrimo frammento di Ferecrate (145 Kock) nel quale la Musica si lamenta con la Giustizia per tutte le violenze che ha dovuto subire da parte di Melanippide, Cinesia, Frinide e soprattutto da parte di Timoteo, il “milesio rosso di pelo” che le ha dato tanti guai da “superare tutti gli altri con i suoi formicai di note fuori norma”.

<sup>31</sup> Cfr. H.I. MARROU, *op.cit.*, p. 330.

<sup>32</sup> *Motus doceri gaudet ionicos/matura virgo et fingitur artibus / iam nunc et incestos amores/ de tenero meditatur ungui...* (Hor. *Carm*36,21-24).

attestano quanto fossero ambite nei banchetti le ballerine di Gades. Ma già in epoca cesariana la danza furoreggiava al punto che, come attesta Macrobio, l'esercizio di essa, anche a livelli decisamente non dilettareschi, non era disdicevole neppure per i più celebri uomini pubblici: "Prima di concludere il discorso sulla danza, aggiungerò che tre famosissimi cittadini si distinsero contemporaneamente non solo per la loro passione per la danza, ma anche, a Dio piacendo, per la loro abilità in essa, di cui menavano gran vanto. Essi erano l'exconsole Gabinio, l'avversario di Cicerone, ed anche Cicerone gliene fece rimprovero senza mezzi termini; Marco Celio, noto per suscitare disordini e difeso dallo stesso Cicerone; Licinio Crasso, figlio di quel Crasso che fu ucciso nella guerra contro i Parti" (Trad. di N. Marinone)<sup>33</sup>.

Più tardi musica e danza verranno molto trascurate nell'educazione liberale, anche se non abbandonate del tutto<sup>34</sup>.

In età augustea dunque la musica permea tutta la società, nel pubblico e nel privato, ed è ormai completamente grecizzata: vedremo fra poco esattamente in che senso. Un uso greco era quello di far cantare un inno da cori di giovani e di ragazze nobili in certe feste solenni a specialmente nei ludi secolari. Non c'è dubbio che le due esecuzioni del *Carmen Saeculare* (sul Campidoglio e sul Palatino, il 3 giugno del 17) siano state l'avvenimento artistico memorabile del principato augusteo. Orazio preparò e diresse un coro di 54 giovinetti e giovinette (27 + 27) che, come ben si sa, *manibus conexas carmen cecine-runt ... concinentibus tibicinibus et fidicinibus*. Con ogni probabilità i due cori si alternavano. Gli strumenti, data la severità e la gravità del carne, avranno certo raddoppiato le voci all'unisono: ritengo improbabile un procedimento eterofonico<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> *Ac prius quam a saltatione discedo, illud adiciam, uno eodemque tempore tribus nobilissimis civibus non modo studium saltandi, sed etiam, si dis placet, peritiam qua gloriarentur fuisse. Gabinio consulari, Ciceronis inimico, quod ei etiam Cicero non dissimulanter obiecit, et M. Caelio, noto in turbas viro, quem idem Cicero defendit et Licinio Crasso, Crassi eius qui apud Parthos extinctus est filio* (Sat. 3,14,15). Aulo Gabinio, console nel 58, fu magna pars della condanna di Cicerone all'esilio; Marco Celio Rufo fu tribuno della plebe nel 52, mentre Publio Licinio Crasso, figlio minore del triumviro, morì un anno prima del padre, nel 54, combattendo anch'egli contro i Parti.

<sup>34</sup> Cfr. Quintiliano 1,12,14: "Non vorrei che lo studente cantasse canzoni, né che trascrisse in musica le canzoni ascoltate..."; Marziale (5,56) consiglia cetra e flauto per guadagnare molto e subito.

<sup>35</sup> Non esiste prova certa che Orazio abbia composto anche la musica del *Carmen Saeculare*; ma la questione, proprio per i motivi di fondo ribaditi nel presente studio, non riveste carattere di particolare importanza.

La musica ormai in età augustea è eseguita da professionisti, o schiavi, o Greci, o membri del *Collegium tibicinum et fidicinum symphonicorum qui sacris publicis praesto sunt*: una corporazione (non voglio dire un sindacato) che piazza i propri membri, i quali pagano una quota per l'iscrizione, ed è specializzata nella partecipazione a cerimonie religiose. Del *collegium* fanno parte, come si vede, tanto i *tibicines*, legati alla tradizione romana più schietta, quanto i *fidicines* che rappresentano il nuovo. Il mondo latino ha pienamente accettato le forme greche, gli strumenti, la prassi e le occasioni: ma bisogna fare una precisazione che è di enorme portata.

La poesia greca nasceva in intima connessione con la musica e dalla musica non era in alcun modo separabile. Il poeta lirico era anche il musicista, ed era impensabile che non lo fosse; il suo strumento era uno strumento a corde (*lyra*, *chelys*, *barbitos*, *kithara*, *phorminx*) e la poesia era intonata secondo complesse norme, fra cui citerò soltanto la cosiddetta legge di Monro, o legge greca dell'intonazione<sup>36</sup> per la quale la sillaba accentata dovrebbe sempre essere intonata nella melodia su un suono più alto delle sillabe atone della stessa parola. Ciò perché l'accento greco era di natura melodica e corrispondeva all'innalzamento del tono musicale della sillaba colpita<sup>37</sup>. Come è accaduto per altri aspetti, anche nella musica lo spirito latino ha progressivamente accettato prassi e strumenti greci, ma si è trattato di un immane lavoro di adattamento, con la persistenza oltre ogni limite di caratteri latini propri ed inalienabili. E così Orazio nell'epistola a Giulio Floro<sup>38</sup> si domanda cosa faccia Tizio (forse Settimio,

---

<sup>36</sup> Formulata da D. B. MONRO nel 1894 (*The modes of ancient Greek Music*, Oxford 1894, p. 141 ss.) e ribadita da O. SCHROEDER nel 1924 (*Griechische Singweise*, Leipzig 1924, p. 7), la legge, non compatibile con il noto passo in cui Dionigi d'Alicarnasso (*De Comp. Verb.* 11,41 sg., p. 158, 7 sgg. Usener-Radermacher) rivendica per l'appunto la non dipendenza del testo cantato dalle stesse regole del discorso parlato, è sovente violata negli scarsi documenti di cui siamo in possesso (S. EITREM, L. AMUNDSEN, R. P. WINNINGTON-INGRAM, *Fragments of unknown Greek tragic texts with musical notation*, p. 64 sgg.). Per l'applicazione della legge di Monro alla *I Pitica* di Pindaro, cfr. C. SANTORI, *La melodia della I Pitica di Pindaro*, "Setticlavio", 17-18 (1992), Accademia Musicale Valdarnese, San Giovanni Valdarno.

<sup>37</sup> L'accento latino segna con intensità espiratoria l'inizio di ciascuno degli elementi di una serie ritmica. Al di là dei fiumi d'inchiostro che ha fatto versare, il celeberrimo *lesbium pedem, meique pollicis ictum* orazioiano non può che rimandare all'*ictus* espiratorio: e certo l'*ictus*, raccomandabile nella pratica sia in latino che in greco, può esser forse negato per il greco, ma sembra inevitabile in latino.

<sup>38</sup> *Epodi* 1,3,12-13.

autore di versi lirici e di tragedie di cui nulla sappiamo), lui che *pindarici fontis non expalluit haustus*. Come sta? Si ricorda dell'amico? *Fidibusne latinis thebanos aptare modos studet auspice Musa?*

*Aptare*, quindi. La lira di Orazio, e perciò stesso la lira di Mecenate - sorelle l'una dell'altra così come erano fratelli, più che fratelli, i loro proprietari - accompagna i versi, ne fornisce il tono, ne suggerisce l'andamento, ne arricchisce l'effetto, ne precisa i contorni, ne fissa lo spirito, ma non li accompagna, né all'unisono né con eterofonie, per la semplice ragione che Orazio non canta, ma recita e declama! I professionisti cantano, gli schiavi cantano. È il retaggio cromosomico di una gente che si era arricchita con le guerre e i traffici, che aveva curato la propria cultura superficialmente ed ancor meno aveva curato il proprio gusto. Non sarà inutile ribadire che quando l'immensa forza propulsiva che aveva prodotto, fra innumeri cose, meravigliosi pavimenti a mosaico, era ormai esausta, i Romani su quegli stessi pavimenti a mosaico accendevano i fuochi del bivacco militare (e poco importa se alcuni eletti ne inorridirono con Polibio!).

Così la musica a Roma fu solo strumentale. Dalla fine della repubblica in poi l'intellettuale e il poeta tentarono un impossibile recupero: recupero di metri, di movenze, di strumenti. Il poeta si familiarizzò con tutto un universo che non gli apparteneva: *naturae sequitur semina quisque suae!* Imparò a suonare gli strumenti senza vergognarsi per il fatto che gli schiavi continuavano ad essere purtuttavia depositari del suonare. Lo stesso Mecenate non disdegnava di suonare la lira: *Actius ipse lyram plectra percussit*<sup>39</sup> (e a maggior ragione esecutore di lira doveva essere Orazio). Ci si soffermi su quell'*ipse*. L'anonimo autore sottolinea il fatto che Mecenate non si accontenti di ascoltare e di godere delle altrui esecuzioni, ma avverta la necessità di *musizieren!* Perché nonostante la nota di rimprovero che mi par di percepire nell'*ipse*, e che molti intellettuali certamente avevano ancora in comune con l'anonimo poeta delle *Elegiae in Mecenatem*, questo di grande avviene nella società augustea (preparato da quella cesariana): nel perseguire l'impossibile, magica e divina unità di musica, canto e poesia si perviene a quell'atteggiamento spirituale che impone la conoscenza diretta, per così dire lo sport attivo, mirabilmente segnalato dall'*ipse*, la pratica musicale del dilettante di genio che attinge all'approfondimento e all'affinamento dell'anima.

Nella società augustea, per quanto riguarda la musica, matura un seme piantato nella società cesariana le cui tracce più antiche si possono rinvenire

---

<sup>39</sup> *Elegiae in Maecenatem* 1,51

negli atteggiamenti culturali favoriti dall' Africano Maggiore: questo seme fruttificherà nella società rinascimentale, là dove il cortigiano - come ci informa il Castiglione - deve, fra le altre cose, saper "leggere a libro" e saper suonare *ipse* il clavicembalo, il liuto e il chitarrone, pur esistendo nella corte - si noti - i musicisti di professione<sup>40</sup>.

Fu così che i Romani non ebbero una musica che valesse la pena di essere tramandata, e si capisce come ci sia pervenuto soltanto il misero frustolo del verso terenziano avanti citato: ma Roma aveva da dare al mondo ben altro che non la musica!

Orazio e Mecenate recitavano i loro versi con quella che felicemente Bonnafé ha chiamato *récitation melodique*<sup>41</sup>, ma per quanto il Perret si arrampichi sugli specchi<sup>42</sup> i riferimenti oraziani allo strumento non indicano per l'età augustea un accompagnamento musicale, ma un sostegno.

Val la pena di soffermarsi un poco sulla menzione che Orazio fa degli strumenti. *Lyra* compare sedici volte<sup>43</sup> spesso in ablativo o dativo, o genitivo singolare per fare il giambico; *barbiton* tre volte soltanto, di cui una al vocativo nell'adonio del saffico minore<sup>44</sup>, una in finale di asclepiadeo minore<sup>45</sup> e una all'inizio del decasillabo alcaico<sup>46</sup>; *cithara* si equilibra con *lyra*: tredici volte<sup>47</sup>. Cinque volte appare la *testudo*<sup>48</sup> e come la *tibia* è chiamata "aurea", con scoperta allusione all'incipit della I Pitica di Pindaro<sup>49</sup>. *En passant* noteremo

<sup>40</sup> "Avete a sapere ch'io non mi contento del cortegiano s'egli non è ancor musico e se, oltre allo intendere ed esser sicuro a libro, non sa di vari instrumenti": così il Castiglione nel *Cortegiano* (1,47). Va! la pena di notare che il perfetto cortigiano dovrà "far musica come cosa per passar tempo e quasi sforzato" e soprattutto dovrà dissimulare "il studio e la fatica che è necessaria in tutte le cose che si hanno a far bene" (2,12).

<sup>41</sup> A. BONNAFÉ, *Recitation mélodique des mètres lyriques de Horace*, «Rev. ét. Lat. » 33 (1955) 60 ss.

<sup>42</sup> J. PERRET, *Horace*, 1959, p. 102 ss.

<sup>43</sup> *Carm.* I, 6,10,12,21; II 11; III 3,19,28; IV 1,3,15; Ep. 9,17; *Epist.* I,18; *Ars* 407. La variante *fidis* usata *metri causa* (dieci volte in dat. o abl. pl.).

<sup>44</sup> *Age dic latinum, barbite, carmen (carm. 1,32,3-4)*. Orazio curiosamente invoca il *barbitos*, strumento greco per eccellenza (*lesbio primum modulate civi*) per farsi ispirare un canto latino!

<sup>45</sup> *Nec Polyhymnia / Lesboum refugit tendere barbiton (carm. I, 1,34)*.

<sup>46</sup> *Barbiton hic paries habebit (carm. III,26,4)*.

<sup>47</sup> *Carm.* I, 15,24,31; II, 10,12; III 1,4,9,15; *sat.* II 3 104-105; *Epist.* I, 2, vv. 31 e 53.

<sup>48</sup> *Carm.* I, 32; III 11; IV 3; *ep.* 14; *Ars* 595.

<sup>49</sup> *O, testudinis aureae / dulcem quae strepitum, Pieri, temperas (carm. 4,3,17-18)*.

che la *tibia* è citata solo sette volte<sup>50</sup> e la *tuba* tre<sup>51</sup>. Due sole volte compare il *lituus*<sup>52</sup> e mai la *bucina* (o *buccina* destinata a diventar secoli più tardi *Posaun*); e a questo punto non ce ne meravigliamo certamente, considerando la natura intima di Orazio, poeta anche civile certamente, ma sempre *ruris amator* e pronto, come ben sappiamo, a rimproverare la Musa se osa troppo.

Musica dunque, nella società augustea, tanta: di notte, di giorno, al funerale, al banchetto (che sia un omaggio ad Augusto la *testudo decus Phoebi et dapibus supremi grata Iovis?*), al matrimonio, nei giardini, nel mimo, nello spettacolo, quale supporto della danza, al circo, in teatro, nel triclinio, in camera da letto, nel *boudoir* delle grandi dame e nella taverna: ma musica che vellica i sensi o li irrita, musica che non poteva rimanere e non è rimasta.

In un solo caso, forse, c'è da piangere la perdita: per la musica di Nerone che doveva essere eccellente, più proiettata di qualunque altra verso l'impossibile ritorno ai greci modelli. Per la musica il supremo mecenate fu certamente questo sovrano senza dubbio squilibrato e degno predecessore di un altro sovrano, lui pure squilibrato - spiritosamente nota Magni Dufflocq<sup>53</sup> - che ebbe a regnare in Baviera nella seconda metà del secolo scorso.

<sup>50</sup> *Carm.* I,1; I 12; III 4,7,19; IV 1; *Ars* 202.

<sup>51</sup> *Carm.* I 1; *Sat.* I 6; *Ars* 202. Da questo passo dell'*Ars poetica* si comprende quanto si fosse evoluta nella Roma augustea la tecnica di costruzione degli strumenti: *Tibia non ut nunc orichalco vincta, tubaeque / aemula; sed tenuis, simplexque foramine pauco, / aspirare et adesse choris erat utilis, atque / nondum spissa nimis complere sedilia flatu* (*Ars* 202-205). Varrone attribuiva alla *tibia* arcaica quattro "foramina"; la *tibia* augustea, emula della *tuba*, dovette avere un suono penetrante (è il progenitore del moderno oboe, poiché era ad ancia per lo più doppia), capace di raggiungere le gradinate estreme del teatro.

<sup>52</sup> *Carm.* I,1 (v.23, accostato alla *tuba*, dato il contesto militare); II 1.

<sup>53</sup> *Storia della Musica*, Milano, 1929, tomo I, pag. 89.

**SEZIONE SECONDA**

**DAL RINASCIMENTO A MOZART**



## IL TRIONFO DELLA MUSICA DAL RINASCIMENTO AL BAROCCO

### Nascita dello strumentalismo italiano

Iniziamo col liuto (*eoud, laud, lüth, laüte*). È lo strumento principe nel Medio Evo e nel Rinascimento: è legato alla cavalleria, ad amori misteriosi, alla vita di corte (ne fa fede ampiamente Baldassar Castiglione nel *Cortegiano*, per non parlare delle innumerevoli testimonianze artistiche, da Luca Della Robbia a Leonardo, dall'Angelico a Melozzo, ad Annibale Carracci etc.). Dall'Arabia comincia a diffondersi in Europa nell' VIII secolo; munito di quattro o cinque corde, è lo strumento dei Trovatori e nel Rinascimento domina sovrano in tutte le case signorili.

Gli strumenti si modellano sulla polifonia vocale: liuto e organo eseguono adattamenti di frottole e madrigali, poi sviluppano proprie intavolature. Alla corte di Mantova, Isabella d'Este introduce i Gonzaga al gusto per la musica: suona il liuto e lo usa come emblema per le vesti, le suppellettili e le maioliche. La musica è sovrana nella corte; Salvator Rosa compone i famosi versi: *A la musica in corte ognuno attende,/ do, re, mi, fa, sol, canta chi sale,/ la, sol, fa, mi, re, do canta chi scende.*

L'altro strumento delle origini è il flauto, che precede la viola. Abbiamo famiglie di flauti ( il *galoubet* provenzale a tre fori, e il *flageolet* a 6 fori (i fori potevano essere fino ad otto). Si formano famiglie di flauti e famiglie di viole: si cerca di imitare il timbro della voce che si intende sostituire. Il flauto è originariamente diritto, poi diventa traverso. Non si deve assolutamente confondere il flauto, diritto o traverso che sia, con l'aulo dei greci antichi, che aveva l'ancia, come si è visto, ed era quindi un oboe (se l'ancia, come generalmente si crede, era doppia) o un clarinetto (se l'ancia era semplice). Accanto ai flauti e alle viole (da braccio e da gamba, di varie dimensioni e timbri) abbiamo anche gli ottoni.

L' audizione di due brani per liuto dimostrerà a quale livello tecnico ed espressivo era giunta la prassi esecutiva sullo strumento: Vincenzo Galilei: *Contrappunto dal Fronimo*, per due liuti; Giovanni Gastoldi: *Canzone a due voci* per due flauti.

Nel XIV secolo prende campo l'organo: ci imbattiamo in uno straordinario compositore-esecutore: Francesco Landino. Anche l'organo parte dalla trasposizione di strutture vocali, quindi si emancipa con diminuzioni e fioriture e procede in un cammino glorioso che termina nel magistero straordinario di Girolamo Frescobaldi nel XVII secolo (a Roma, in San Pietro, fu ascoltato una

volta in stupefatto silenzio da 30.000 persone!), attraverso l'opera dei Gabrieli (Andrea e Giovanni, zio e nipote), di Marco Antonio Ingegneri (che fu maestro di Monteverdi), di Claudio Merulo, di Girolamo Cavazzoni (figlio di Marco Antonio, fondatore della scuola organistica italiana!) e non ultimo di Luzzasco Luzzaschi che del Frescobaldi fu maestro.

La musica strumentale dei secoli XIV e XV è dominata dai timbri di strumenti come viole, flauti, liuti, tiorbe, cornamuse, cornetti, tromboni e organo. Particolare rilievo ebbe la viola d'amore, così detta per le corde metalliche vibranti per simpatia con quelle di budello. Dalle viole da braccio si sviluppò il violino.

Lentamente l'omioritmia e la monodia soppiantano anche nella trasposizione strumentale la polifonia. Già la *frottola* tendeva di per sé ad esaltare il canto e a comprimere le voci sottostanti in un vero e proprio accompagnamento; ciò diventa particolarmente evidente nel caso di frottola trascritta per canto e liuto: abbiamo una parte che canta e le altre tre compresse in andamento accordale. Fino all'affermarsi del concerto grosso, l'alternanza è di colori, di timbri. Col concerto grosso l'alternanza sarà di pieni e di vuoti: un contrasto di volumi sonori anziché di volumi timbrici (un'analogia interessante si ha nell'architettura, col contrasto fra ombre e luci: nel colonnato di San Pietro, per esempio).

A questo punto si propone l'audizione della *Sonata pian e forte* di Giovanni Gabrieli: appartiene alla raccolta *Sacrae Symphoniae*, pubblicata nel 1597 e celebre appunto per essere il primo documento di indicazione esplicita del *piano* e del *forte*.

Nel XVI secolo, soprattutto in Germania, esisteva tutta una letteratura di composizioni a due o tre voci (*bicini* e *tricini*, oppure alla latina *bicinia* e *tricinia*): erano composizioni trattate polifonicamente alla maniera dei mottetti e spesso, anzi, niente altro che brani trascritti direttamente da brani vocali.

Subito all'inizio del XVII secolo in Italia si diffuse la consuetudine di eseguire composizioni a poche voci sulla base del basso continuo, da poco introdotto: Giovanni Gabrieli scrisse una *Sonata per tre violini e basso a piacere*, mentre Lodovico Grossi da Viadana nella sua *Canzon francese in risposta* per quattro voci tentò chiaramente di mettere in rilievo le parti alte (violini o cornetti). Subito dopo appaiono i *tricini* di Monteverdi e di Salomone Rossi l'Ebreo: le composizioni di quest'ultimo in parte derivano ancora dalla polifonia vocale, ma in parte sono concepite come delle vere e proprie piccole sinfonie per trio.

A questo punto si propone l'audizione della *Sinfonia, Gagliarda e Canzone* di Salomone Rossi l'Ebreo.

Il termine 'sinfonia' nel '600 indicava un brano strumentale ed era sinonimo di 'sonata': siamo ancora ad una fase formativa, con terminologia generica. Il

termine ‘canzon da sonare’ indica dapprima una trascrizione da un brano vocale, quindi una composizione originale, sia pure con movenze connesse allo stile vocalistico. La *gagliarda* è una danza ternaria in tempo vivace, molto diffusa nelle corti. Nei tempi moderni è stata ripresa da Stravinskij e Petrassi.

A questo punto si propone l’ audizione della *Canzon da Sonare*, elaborazione di chi scrive per flauto e clavicembalo, del madrigale *Cantai un tempo* (*Libro primo dei madrigali a sei voci*, n. 2, Venezia, Gardano, 1582) di Orazio Tigrini<sup>54</sup>; il brano, pubblicato dalla Carisch nel 1985 (catalogo 22150) è inciso su disco Eterson nell’ esecuzione del flautista Giovanni Gatti e dalla clavicembalista Héliane Deregis.

Il principio della monodia si introduce ben presto definitivamente anche nella musica strumentale. Claudio Monteverdi e Giovanni Gabrieli sono i primi orchestratori, nel senso che curano soggettivamente la partitura (vedi la citata *Sonata pian e forte* di G. Gabrieli). Nel 1600 si afferma il violino e nasce l’ orchestra d’ archi. Arcangelo Corelli è fra i primi compositori-direttori d’ orchestra d’ archi: nel 1687 a Roma diresse una composizione di B. Pasquini avendo ai suoi ordini 150 strumenti ad arco (Bach, per orientarsi nella cronologia, aveva 2 anni!). Coltissimo, si recò a Bologna per coltivare studi umanistici e si orientò in un secondo momento verso la musica: tornato a Roma dopo un soggiorno in Germania (sembra che sia stato direttore delle musiche alla corte del duca Carlo di Baviera ad Anspach, ma manca una convincente documentazione) fu uno dei protagonisti della società romana al tempo della regina Cristina di Svezia, ed entrò naturalmente in Arcadia nel 1706 col nome di *Arcomelo Erimanteo*.

---

<sup>54</sup> Teorico e compositore aretino del XVI secolo (Arezzo, 10 luglio 1541 – ivi, 15 ottobre 1591), fu l’ allievo prediletto di Paolo Aretino, il massimo polifonista aretino del secolo. Maestro di canto e di cappella nel Duomo di Arezzo, ha lasciato un libro di madrigali a quattro voci e due libri di madrigali a sei voci, nonché due libri di *Musica super psalmos omnes*. Deve tuttavia la sua fama al trattato *Il Compendio della Musica nel quale brevemente si tratta dell’ Arte del Contrapunto*, Venezia, Amadino 1588 (una seconda edizione apparve, postuma, nel 1602), sintetica e geniale divulgazione delle *Istituzioni harmoniche* di Gioseffo Zarlino. Si può affermare che tutta l’ Europa conobbe Zarlino attraverso la sintesi tigriniana: Thomas Morley nella sua *A plain and easie introduction to practicall Musicke* inserì, facendole passare per proprie, le cadenze a sei voci tratte dal lavoro del Tigrini (cfr. C. Santori, *Le cadenze rapite*, in *Polifonie*, IV, 2 – 2004, pagg. 9-45, *Centro studi guidoniani della Fondazione Guido d’ Arezzo*).

Nel 1613 Salomone Rossi compose la prima *sonata per trio* (due violini e basso continuo), mentre Biagio Marini nel 1617 compose la prima *sonata per violino solo e basso continuo*. Al posto dei violini potevano esserci altri strumenti melodici: alle origini della sonata per trio vi furono di solito due cornetti, in seguito due flauti: spesso il basso continuo veniva sorretto dalla viola da gamba.

Comincia ad avvertirsi, specialmente nelle composizioni del Rossi, quella che sarà più tardi la *sonata da chiesa*, alla quale Arcangelo Corelli darà a suo tempo la sistemazione e l'impronta definitiva.

Il passaggio dalla canzone (tali erano ancora quelle di Gabrieli e del Viadana) alla sonata da chiesa avverrà lentamente per opera di una pleiade di compositori, fra i quali emergono Tarquinio Merula, Giovanni Legrenzi, Maurizio Cazzati e Giovanni Battista Vitali. In sostanza il passaggio avvenne per riduzione dei tempi, o meglio delle parti di cui la canzone constava. Verso la fine del XVII secolo la sonata da chiesa tipica aveva quattro tempi:

LENTO	grave, binario, imitativo
VELOCE	grave, binario o ternario, fugato
LENTO	andante, spesso ternario, omofono
VELOCE	allegro o presto; omofono o fugato

Questa forma divenne così popolare in Italia che la si adattò a composizioni per complessi di ogni genere, sia orchestrali che monostrumentali.

Alla sonata da chiesa fa riscontro la *sonata da camera*, la *Suite*, affidata a complessi minori, detta anche *partita*. Le caratteristiche più importanti dei due generi sono per la sonata da camera l'accentuato carattere di danza, per la sonata da chiesa il trattamento fugato (ma anche le sonate da chiesa contengono talvolta tempi in forma di danza). E poiché anche in un maestro come Corelli le fughe si riducono spesso a parti di carattere imitativo, talvolta non è facile tener separati i due tipi.

L'opera di Corelli è fondamentale per lo sviluppo della *sonata a tre* che egli portò allo sviluppo massimo e conclusivo fra il 1681 e il 1684 con le famose quattro raccolte (di dodici sonate ciascuna, dall'op. 1 all'op. 4) a due violini e basso, con la realizzazione degli accordi da parte del clavicembalo nelle sonate da camera e dell'organo nelle sonate da chiesa. Con l'op. 5 Corelli mise il suo magistero di un violinismo eminentemente espressivo al servizio della sonata per violino solo (e basso, naturalmente); anche in questo caso abbiamo dodici sonate, l'ultima delle quali è la celeberrima *Follia* (Corelli intende la sonata come una successione di vari tempi in forma di suite).

Con l'op. 6 Corelli colloca un punto fermo anche nel 'concerto grosso' portandolo, dopo i concerti grossi di Stradella del 1676, al suo massimo splendore

tecnico ed espressivo. Il concerto grosso è caratterizzato dall'alternanza fra un piccolo gruppo di strumenti, di solito tre, detto *concertino*, e l'orchestra al completo, detta *tutti*, in un gioco di pieni e di vuoti che è una costante di tutta l'arte barocca: basti pensare all'effetto di pieno e di vuoto che si realizza, per esempio nel colonnato del Bernini, fra il bianco delle colonne colpite dalla luce e il nero degli intercolumni.

Di Corelli divenne subito celebre in tutta Europa diventa l'*Ottavo concerto*, "fatto per la notte di Natale", chiuso da una sublime *Pastorale*. I *12 Concerti grossi con duoi violini e violoncello di concertino obbligati e duoi altri violini, viola e basso di concerto grosso ad arbitrio che si possono raddoppiare* furono pubblicati nel 1714 ad Amsterdam, ma circolavano certamente manoscritti già qualche anno prima. Sono divisi così: i primi otto da chiesa e i rimanenti quattro da camera.

L'incontro viene concluso con l'audizione della *Pastorale* e con l'esecuzione dal vivo della *Follia*, per violino e pianoforte.



## La danza nelle corti rinascimentali

### 1. Premessa

La parola danza evoca tre cose:

1. Il ballo (dal valzer alla discoteca: basti pensare ad espressioni tipiche quali ‘alle danze’, ‘nel vortice della danza’ etc.);

2. il balletto classico, danza accademica codificata per la prima volta nel XVII secolo dall’ *Accadémie royale de la danse* a Parigi, basata sulle famose cinque posizioni fondamentali;

3. la danza libera, sorta al principio del secolo scorso ad opera di Isadora Duncan, che si rifaceva all’ arte greca: constava di pochi movimenti spontanei, come corsa e marcia: gesti di un simbolismo immediatamente percepibile.

Nella Bibbia la danza è legata ai momenti epocali: dopo il passaggio del Mar rosso, Maria la profetessa, sorella di Aronne, prese in mano il timpano e tutte le donne uscirono dietro di lei con i timpani, danzando (*Esodo*, 15,20). Addirittura i primi profeti raggiungevano l’ estasi religiosa proprio danzando, ossia facendo leva sui movimenti rapidi e convulsi del corpo.

Honoré de Balzac ha definito il ballo *una maniera di essere*.

Isadora Duncan dichiara nell’ autobiografia di mirare ad esprimere la verità del suo essere con i gesti e i movimenti. “Mi ci sono voluti lunghi anni per trovare anche un solo movimento”.

Nietzsche, convinto che la gravità è il diavolo, vede nella danza la liberazione dalla gravità proiettando il danzatore e Dio stesso al di fuori dell’ uomo e giunge alla celeberrima affermazione: “Crederei soltanto in un dio che sapesse danzare”. Così Zaratustra nota che l’ uomo superiore, rispetto al selvaggio, ha fallito perché non ha imparato a danzare come dovrebbe danzare!

Due preziose citazioni:

*...ed or leggieri  
danzano in tondo con maestri passi  
come mobile ruota che seduto  
al mobil tornio il vasellier rivolve.*

Omero, Iliade

*...ma se danza  
vedila! Tutta l’ armonia del suono  
scorre dal suo bel corpo e dal sorriso*

*della sua bocca; e un moto, un atto, un vezzo  
manda agli sguardi venustà improvvisa.  
E chi pinger la può? Mentre a ritrarla  
pongo industrie lo sguardo, ecco m' elude  
e le carole che lente disegna  
affretta rapidissima e s' invola  
sorvolando sui fiori; appena veggio  
il vel fuggente biancheggiar fra i mirti.*

Foscolo, *Le Grazie* (Inno II)

## 2. Cenni storici

Il più bello, anche se non il più antico riferimento letterario alla danza si deve a Dante, il quale colloca, nel mirabile contesto della bellezza del Paradiso terrestre una bella donna, Matelda, descritta, non a caso, in atto di muoversi con sovrumana eleganza, cogliendo fiori, cantando e danzando

*...m' apparve ...  
una donna soletta che si gia  
cantando e scegliendo fior da fiore  
ond'era pinta tutta la sua via.  
Come si volge con le piante strette  
a terra ed intra sé donna che balli  
e piede innanzi piede a pena mette,  
volsesi in su i vermigli ed in su i gialli  
fioretti verso me, non altrimenti  
che vergine che gli occhi onesti avvalli ...*

(Purg. XXVIII, vv. 37-42 e 52-57)

Dopo Dante, che dà vita alla donna veramente amata - che può essere, ed è, donna diversa da quella con cui ha contratto regolare matrimonio - paragonandola alla leggiadra figura di una danzatrice circondata da un'aureola di pudico contegno, Petrarca idealizza in Laura una donna indubbiamente più immersa nel reale fluire della vita, tanto più "reale" proprio in quanto, come ormai è acclarato, invenzione letteraria!

Con il Boccaccio tutti i tratti caratteristici dell' Umanesimo (già presenti nel Petrarca, con il suo amore per Virgilio e per l'antichità e con l'aperto apprezzamento dei valori dell'individuo) sono pienamente operanti. Se è medievale certa tematica (la cavalleria, per esempio), è di fatto rinascimentale il valore dato all'intelligenza dell'uomo, che deve comprendere il senso profondo

della propria vita e dominarla in tutti i suoi aspetti, mettendo in conto anche la possibilità di soccombere e rialzarsi.

Il gruppo delle sette donne e dei tre uomini fuggito da Firenze e ritiratosi in campagna durante la peste del 1384 dà vita alle dieci famose giornate di narrazioni immaginate dal Boccaccio nel *Decameron*, ognuna delle quali finisce con una canzone a ballo: musica e danza erano insostituibili nella vita quotidiana delle classi dominanti. Così finisce, per esempio, la seconda giornata: “Come alla reina piacque, menando Emilia la carola, la seguente canzone da Pampinea, rispondendo l’ altre, fu cantata”. La carola, già presente in Dante, era un antico ballo in tondo, accompagnato dal canto, di derivazione francese (*carole*, sec. XII, da *choraule*, lett. “flautista del coro”, da *chorós* e *aulèin*).

E ballo tondo è anche certamente quel ‘caribo’ che compare in Purg. XXXI, 132-133:

*...l’altre tre si fero avanti,  
danzando al loro angelico caribo*

e che viene da alcuni studiosi interpretato altrimenti (garbo, carro etc.). F. Flamini giustamente ritiene che si chiamasse ‘caribo’ (dal provenzale *garip*, attestato solo nelle *Leys d’Amars*, probabilmente derivato dall’arabo) una qualità di musica da ballo in uso nei secoli XIII e XIV, adattando al quale le ‘parole per rima’, veniva fuori una speciale forma di canzone da danzare. Il termine sembra avere il senso di ‘danza o canto’ già nella canzone *Donna per vostro amore* di Giacomino Pugliese: *A tale convente [patto] / sto caribo / ben distribo [compongo]*.

Caratteristica della civiltà trobadorica fu la ‘danza in tondo’ (con semplici accompagnamenti musicali di strumenti ad arco, fiato o percussione), eseguita nei ‘maggi’ italiani e nelle feste delle corti francesi o provenzali. Il canto e la danza erano gli immancabili ingredienti delle ‘corti d’amore’, la prima delle quali si ritiene si sia tenuta nel castello di Poitiers verso la metà del XII secolo, animatrici Eleonora d’Aquitania e la figlia Maria, Contessa di Champagne. Un cavaliere poneva un problema introducendo la discussione che poteva svolgersi come parodia di un processo o di una disputa in una università.

L’importanza delle corti d’amore risulta da una celebre descrizione di Giovanni Villani nella *Cronaca di Firenze*:

*Negli anni di Cristo 1283, del mese di giugno [durante le feste di san Giovanni Battista a Firenze] si fece ... una nobile e ricca Compagnia di giovani vestiti tutti di robe bianche, con un Signore detto dell’Amore. Per la qual Brigata non s’intendea se non i giuochi e sollazzi e balli di donne e di cavalieri popolani, andando per la città con trombe e molti strumenti, stando in gioia e in allegrezza a gran conviti di cene e desinari, la qual*

*Corte durò presso a due mesi e fu la più nobile e nominata che mai si facesse a Firenze e in Toscana.*

Una vivida descrizione di danza corale medievale, dalla quale si ricava l'importanza che tale pratica aveva presso i signori e i ricchi borghesi, si trova nel *Roman de la rose*, opera di vastissima diffusione, tradotta in parte in inglese da Geoffrey Chaucer intorno al 1370:

*Poi avresti potuto vedere ballare,  
e uomini e donne felici raggiare.  
Fare un passo di danza e fare le ruote  
sul prato verde di primavera, e al suono  
di flauti e di menestrelli i canti  
cantavano della Lorena bella ...  
Poi vennero due donzelle, giovani e aggraziate,  
le gonne mostravano le forme delicate.  
Festose entrambe iniziarono le danze  
con saltelli da regine e occhiate maliziose.  
I corpi flessuosi e agili avanzando  
danno alle labbra l'estro di baciarsi.  
E poi ancora una volta ritraendosi  
rivolgono indietro i piedi nel passo della danza.  
Che cos'altro potrebbe esserti detto  
di tutto quel danzare così ben fatto?*

La danza di corte nasce verso la metà del sec. XV, differenziandosi dalla danza popolare: dalla danza di corte deriverà, nel Rinascimento maturo, la danza del teatro. I movimenti, le *vuelatas* e gli inchini delle coppie che danzavano nelle sale dei signori e dei ricchi borghesi erano modi di intendersi senza parlare.

La danza di corte trova nel Quattrocento la sua codificazione nella *bassa* danza, detta dai trattatisti dell'epoca "la regina delle misure". Lenta e cerimoniale, si opponeva a danze *librate* come il *saltarello*, una delle danze italiane più antiche, che secondo alcuni studiosi deriverebbe dalla danza degli antichi sacerdoti romani *salii*. L'arte della danza, a questo punto, prevede sempre più, come vedremo, l'attività di professionisti, e così i primi teorici italiani, come Domenico da Piacenza e Guglielmo Ebreo, pongono le basi tecniche del balletto. Molte danze popolari subirono una precisa stilizzazione e i loro ritmi vennero spesso assunti nella sfera della musica colta. Così in Italia la *gagliarda*, la *pavana*, la *bergamasca*, la *tarantella*; in Francia la

*bourrée*, la *gavotta*, la *corrente*; in Spagna la *ciaccona*; in Germania e Austria l'*allemanda*; in Inghilterra la *giga*.

Una connotazione popolare, folclorica, hanno mantenuto molte danze spagnole (soprattutto del genere *flamenco*)<sup>55</sup> e quelle russe.

In principio non vi fu alcuna regola, né ordine nelle movenze e nei passi, che erano lasciati al caso secondo il gusto e l'estro dei danzatori. Ma a misura che crescevano e si moltiplicavano le feste, i movimenti lasciati al caso non soddisfecero più e si rese necessaria una prassi prescrittiva accompagnantesi del resto alle esigenze culturali che la diffusione degli studi rendeva sempre più vaste e sentite. Fu così che nacquero i maestri di danza professionisti, cui era demandata non soltanto l'incombenza di inventare ed insegnare i passi, ma anche di fornire elementi di galateo (per anticipare un termine destinato di lì a poco a divenir famoso), a tanti signori che venivano dal commercio e/o dalle armi ed avevano bisogno di acquisire una patina di *savoir faire* e di buon comportamento (una funzione che nelle corti medievali era stata svolta dai trovatori)!

Grande importanza ebbero maestri di danza ebrei, suonatori di strumenti ad arco antenati del violino. Ciò perché la Bibbia è piena di riferimenti alla danza in tutte le occasioni possibili, pubbliche e private, non escluse naturalmente le cerimonie religiose. Si trattava di balli in tondo e di movimenti a file: due andamenti che furono la palestra principale dell'inventiva dei rabbini.

Uno dei più famosi di questi maestri fu Guglielmo Ebreo di Pesaro, un allievo di Domenico di Ferrara (di cui si dichiara *divotissimo discipulo et fervente imitatore*) al quale si deve un importante trattato di danza: *De praticata seu arte tripudii vulghare opusculum*, alla base di tutto l'imponente edificio della danza rinascimentale, di corte e di teatro.

Un altro allievo di Domenico di Ferrara raggiunse grande fama: Antonio Comazano, autore di un altro trattato fondamentale: *Libro dell'arte del danzare*.

Dalle descrizioni, per quanto minuziose, delle tecniche coreografiche fatte dagli antichi autori, ben poco è oggi traducibile in pratica, ma dai testi citati si capisce bene quanto la danza fosse diffusa e come costituisse il fondamento del modo d'essere e di comportarsi del perfetto cortigiano. Autentico maestro, il Comazano ritiene importantissima per il danzatore la memoria, affermando che gli basta assistere una sola volta ad un passo di danza per poterlo riprodurre esattamente in ogni minimo particolare senza errori. La teoria ha i suoi limiti e

---

<sup>55</sup> Il *flamenco* andaluso, appassionato e ritmico, si basa sulla percussione dei tacchi e sulla sensuale ondulazione del corpo; tra le danze spagnole non flamenche, particolarmente ricca è la *jota* aragonese, di carattere virtuosistico, vivace e briosa, ballata in coppia frontalmente.

nulla può sostituire la pratica: «Questo non si può spiegare -dichiara- a meno che tu non sia presente per fartelo fare».

Di Guglielmo Ebreo (che molto probabilmente a Milano si fece battezzare liberandosi di una qualifica che aveva peraltro sempre ostentatamente sbandierato come segno di libertà spirituale) il Filelfo scrisse che con la danza avrebbe potuto addolcire Catone il Censore e incantare Diana con tutte le sue seguaci! Lavorò alla corte dei Medici (gli si deve la conservazione di due danze composte da Lorenzo il Magnifico), a Bologna e forse anche a Roma: certo è che una sua danza famosa è detta appunto *Colonnese* per essere stata composta per una dama di questa potentissima famiglia romana. Fu certamente per qualche tempo alla corte di Federico di Montefeltro a Urbino (forse quella che più di ogni altra incarnava gli ideali rinascimentali), ma fece sfoggio della sua arte anche presso il re di Napoli nella cui splendida corte insegnò una danza che furoreggiava a Milano: quel *ballo lombardo*, da cui sarebbe derivata la *gagliarda*.

Fra le danze rinascimentali riveste un ruolo di particolare importanza la *moresca*, che è una danza di ispirazione araba, a ritmo binario o ternario, di andamento rapido. È molto probabile che sia stata introdotta nella cultura mitteleuropea dalla Spagna ed ebbe una larga diffusione fra il sec. XV e il XVII. In Inghilterra si affiancò ai vecchi balli rituali di tradizione popolare e in qualche modo li sostituì: *Morris Dance* è il nome che venne assumendo nel corso degli anni. Un esempio è contenuto *nell'Orfeo* di Monteverdi: è la conclusione splendida e rasserenante di un' opera classificata, come è noto, *favola in musica*.

A questo punto l' incontro prosegue con esibizioni di liuto, a cura del liutista Luca d'Amore e con un saggio di danze rinascimentali eseguite da studentesse e studenti. Per consentire una 'presa diretta' nello spirito rinascimentale la danza è preceduta da una conversazione fra due gentiluomini e due dame avente per argomento la musica (gli interpreti sono ovviamente studenti). Si tratta di un *collage*, messo insieme da chi scrive e 'tradotto' in italiano corrente assemblando brani tratti *passim* dal *Cortegiano* di Baldassar Castiglione: i due gentiluomini enumerano le doti delle quali dovrebbe essere fornito il perfetto cortegiano, ma tralasciano la musica, suscitando la vivace reazione delle due dame. Ci sembra opportuno riportare il testo nella forma in cui è stato recitato.

## E LA MUSICA, SIGNORI MIEI...?

(Libero *collage*, assemblato e tradotto in italiano corrente da Claudio Santori, dal *Cortegiano* di Baldassar Castiglione)

NICIA Voi dunque mi richiedete qual sia, al parer mio, la forma di cortigiania più conveniente a un gentiluomo che viva in corte dei principi, per la quale egli possa e sappia perfettamente servirli in ogni cosa ragionevole, acquistandone da essi favori e dagli altri lode; insomma, di che sorta debba essere colui che meriti chiamarsi perfetto cortigiano, tanto che non gli manchi nulla.

LODOVICO Veniamo dunque ormai a dar principio al nostro presupposto e, se possibile, formiamo un cortigiano tale, che quel principe che sarà degno di esser da lui servito si possa chiamar grandissimo signore anche se padrone di un piccolo stato!

NICIA Quello dunque che principalmente importa ed è necessario al cortigiano per parlare e scriver bene, io penso che sia il sapere, perché chi non sa e non ha nell' animo cosa che meriti essere compresa, non può né dirla né scriverla. Poi bisogna disporre con bell'ordine quello che si deve dire o scrivere; poi esprimerlo bene con le parole, le quali, se io non mi inganno, debbono esser proprie, elette, splendide e ben composte, ma sopra tutto usate anche dal popolo!

LODOVICO Dubito che questo cortigiano sarà capito se parlerà con tanta eleganza e gravità!

NICIA Anzi da tutti sarà capito perché la facilità non impedisce la eleganza. E io non voglio che egli parli sempre con gravità, ma anche di cose piacevoli, di giochi, di spiritosaggini e di burle, secondo l' occasione; però sempre sensatamente e con prontezza, e chiara e ordinata abbondanza; e non deve mostrare alcuna vanità o sciocchezza puerile.

LODOVICO Al mio parere basterà che il cortigiano sia, come si dice, uomo da bene, integro e onesto!

NICIA Certamente, perché questo comprende la prudenza, bontà, forza e temperanza d' animo e tutte le altre cose convenienti.

LODOVICO Anzi io penso che sia vero filosofo morale, colui che vuole essere buono; poche altre cose basteranno!

NICIA Ma oltre alla bontà, io penso che il vero e principale ornamento dell' animo in ciascuno siano le lettere, e se qualcuno non fosse d' accordo, mi sforzerei di dimostrargli che le lettere, le quali veramente sono state concesse agli uomini da Dio come supremo dono, sono utili e necessarie

alla vita e alla dignità nostra; e non mi mancherebbero esempi di tanti eccellenti capitani antichi, i quali tutti aggiunsero l' ornamento delle lettere alla capacità militare!

LODOVICO Anch'io voglio che il cortigiano sia erudito nelle lettere, conosca i poeti e non meno gli oratori e gli storici ed ancor più sappia scrivere versi e prosa, specialmente in questa nostra lingua volgare; perché, oltre alla gioia che ne trarrà, non gli mancheranno mai piacevoli intrattenimenti con donne, le quali per l' ordinario amano tali cose!

NICIA Io biasimo i Francesi i quali pensano che le lettere nuocciano alla professione delle armi e ritengo che a nessuno convenga essere letterato più che a un uomo di guerra. nel nostro cortigiano vorrei che vi fossero entrambe queste due condizioni.

LODOVICO Un'altra cosa io penso che il nostro cortigiano non debba assolutamente trascurare: il saper disegnare ed avere cognizione dell' arte del dipingere. Non vi meravigliate s'io desidero questa parte, la quale oggi è considerata vile e poco conveniente a un gentiluomo, perché mi ricordo d' aver letto che presso i Romani fu tenuta in grandissimo onore; la casa nobilissima dei Fabii prese il nome dal fatto che il primo Fabio fu chiamato Pittore poiché era in effetti eccellentissimo pittore.

NICIA Vi sono molti altri esercizi i quali, benché non dipendano direttamente dalle armi, pure con esse hanno molto in comune e richiedono forza virile; e tra queste mi sembra che fra le principali vi sia la caccia, perché ha una certa somiglianza con la guerra. Conveniente è anche saper nuotare, saltare, correre, scagliare pietre: tutte cose che possono tornare utili anche nella vita di tutti i giorni....

LODOVICO .... oltre che nella guerra! Per cui si acquista fama presso il popolo con quale abbiano sempre a che fare! Un altro nobile esercizio e convenientissimo ad un uomo di corte è il gioco di palla, nel quale si vede molto la forza del corpo e la scioltezza di ogni membro!

NICIA Penso che sia ottima cosa anche il saper volteggiare a cavallo: è una cosa difficile e faticosa, ma rende l' uomo leggerissimo e svelto più di ogni altra cosa.

LODOVICO Anzi, oltre all' utilità, se quella leggerezza è accompagnata da eleganza fa, al mio parere, più bello spettacolo!

NICIA Per questo appunto io voglio che il nostro cortigiano sia perfetto cavaliere ed abbia perfetta cognizione di cavalli...

LODOVICO Specialmente di cavalli difficili...

NICIA ...e sappia ben cavalcare col cavallo imbrigliato...

LODOVICO ... e nel giostrare sia fra i migliori Italiani, nel torneare sia fra i migliori Francesi...

NICIA ...e nel giocare con i tori, lanciare aste e dardi sia eccellente fra gli Spagnoli!

LODOVICO E voglio anche che sappia lottare!

NICIA Certo! Però voglio che il cortigiano qualche volta faccia esercizi più placidi...

LODOVICO ...rida, scherzi, dica spiritosaggini...

NICIA ... e balli e danzi, in moda da simostrare di essere sempre brillante e discreto...

LODOVICO ...e in ogni cosa che faccia o dica sia aggraziato!

CATERINA Signori! Signori! Questa vostra discussione è certamente ben degna d' essere udita, e io non posso né debbo ragionevolmente contraddire due gentiluomini così eccellenti. Però tutti e due dovete aver doppio castigo, perché avete dimenticato una cosa che io ritengo molto più importante di tutte quelle che avete detto. Signori, dovete sapere che io non sono soddisfatta del cortigiano se egli non sa leggere la musica e non suona uno strumento; non c'è infatti nessun miglior riposo dalle fatiche che la musica! Vi ricordo quanto è stata sempre apprezzata dagli antichi e considerata cosa sacra: sapientissimi filosofi hanno ritenuto addirittura che il mondo sia composto di musica.

NICIA Penso che la Musica, insieme con molte altre vanità, sia alle donne conveniente...

LODOVICO ...sì, e forse anche ad alcuni che... sembrano umini, ma non a quelli che veramente lo sono!

NICIA I quali non debbono con delizie effeminare gli animi e indurli in tal modo a temere la morte!

CATERINA Non dite ciò, perché io vi farò un mare di lodi della musica! Il severo Socrate già vecchissimo imparò a sonare la cetra e mi ricordo d'aver letto che Platone e Aristotele vogliono che l' uomo bene istruito sia anche musico e con infinite ragioni mostrano che la forza della musica in noi è grandissima! Perciò non vogliate privare il vostro cortigiano della musica, la quale addolcisce non soltanto gli animi umani, ma spesso ammansisce anche le fiere; e chi non gusta la musica è certamente uno sconclusionato e poco attendibile!

ELEONORA Io non concordo con codesti due gentiluomini; anzi ritengo, per le ragioni che voi dite, e per molte altre, che la musica sia non solamente ornamento, ma anche necessaria al cortigiano! Essa ha tanta potenza che costrinse un delfino a lasciarsi cavalcare da un uomo in mezzo al mare! Senza contare come la musica avvicina a Dio in chiesa: è credibile che Dio stesso l'abbia data agli uomini per dolcissimo alleviamento delle nostre fatiche. Spesso i lavoratori dei campi sotto l' ardente sole ingannano la lor noia con rozzi canti. Col canto la contadinella, che si leva a filare o a tessere avanti giorno, si difende dal sonno, e allevia la sua fatica.

La musica è grandissimo sollievo d' ogni fatica e molestia umana: pare che la natura l'abbia insegnata alle nutrici come principale rimedio del pianto continuo dei bambini piccoli i quali al suon di tal voce si addormentano facilmente!

Queste qualità assegniamo noi alla musica: vorrei che mi diceste in qual modo e in quali occasioni la musica debba essere praticata.

CATERINA Venga dunque il cortigiano a far musica come a cosa per passare tempo e quasi costretto, e non in presenza di gente ignobile né di gran moltitudine.

ELEONORA Siccome esistono molti tipi di musica, così di voci, come di strumenti, a me piacerebbe sapere quali siano i migliori tra tutti ed in quali occasioni il cortigiano debba metterli in atto.

CATERINA Bella musica mi sembra il cantar bene e con bella maniera; ma ancor molto più il cantare alla viola perché tutta la dolcezza consiste quasi in un solo, e l'aria si apprezza meglio, perché le orecchie sono occupate in una sola voce, e ogni piccolo errore si avverte meglio; il che non accade cantando in compagnia perché l'uno aiuta l'altro.

Ma soprattutto mi sembra eccellente cosa il cantare alla viola per recitare; il che aggiunge alle parole tanta bellezza e dolcezza da fare meraviglia.

ELEONORA Sono armoniosi tutti gli strumenti da tasto, perché hanno consonanze molto perfette e con facilità vi si posson fare molte cose che riempiono l'animo di dolcezza musicale. E non meno piacevole è la musica delle quattro viole ad arco, la quale è soavissima ed ben costruita. E che dir poi della voce umana...!

CATERINA Dà ornamento e grazia a tutti questi strumenti che il nostro cortigiano deve certamente conoscere.

ELEONORA Quanto più in essi sarà eccellente, tanto sarà meglio! Forse, però, sarà bene che si astenga dagli strumenti a fiato che anche Minerva sconsigliò ad Alcibiade!

CATERINA Ma in che occasione useremo noi questi tipi di musica?

ELEONORA Quando l'uomo si trova in una cara compagnia, quando non vi sono altre faccende: allora gli animi sono più propensi ad ascoltare....

CATERINA ...e allora, signori, poiché l'ora è tarda, credo sia bene rimandare altri discorsi a domani e dedicare a qualche eccellente piacere questo poco tempo che ci avanza. Cominci subito il nostro Luca<sup>56</sup>, musico piacevolissimo qual è e danzatore perfetto, a suonare il suo strumento, con il quale tiene sempre tutta la corte in festa.

---

<sup>56</sup> Nel testo originale si nomina *Barletta*, celebre liutista di corte dell' epoca: il nome è stato sostituito con quello del liutista Luca d' Amore, *leader* della *Camerata Biturgense*, che partecipò al dialogo. La *performance* risultò particolarmente efficace dal punto di vista multidisciplinare anche per il fatto che attori, danzatori e musicisti indossavano costumi rinascimentali forniti dalla locale scuola di Danza.



## Monteverdi: Giano bifronte fra polifonia e monodia

Prima che i teorici riuscissero a cavare qualcosa dal ‘recitar cantando’, Claudio Monteverdi (1567-1643) senza mai fare teoria realizzò in maniera compiuta e perfetta gli spiriti lirici, il senso drammatico racchiuso nel canto, dal canto, e da esso soltanto espresso per specifiche virtù sue interne.

Dice Pannain: “Monteverdi possedeva gli spiriti del canto modernamente inteso, fin da quando, appena ventenne, pose mano ai suoi primi madrigali”. Il che in qualche modo nega la teoria dei due momenti stilistici di Monteverdi, teoria troppo facile e troppo labile, anche se di una prima e di una seconda maniera parlano il Tessier e Malipiero, il più grande benemerito degli studi monteverdiani nel secolo scorso, con tutta la linea critica che va dal Redlich al De Paoli. Ma Alfred Einstein (uno dei massimi studiosi del madrigale italiano nel suo fondamentale e imprescindibile *The italian madrigal*) giunge a scrivere: “La polifonia tipicamente monteverdiana sfocia in episodi omofoni e lascia trasparire una più che sensibile tendenza verso la monodia e il recitativo: la monodia, già presente, si dibatte contro le sbarre della struttura polifonica”!

Al Redlich si deve (1932) la chiara constatazione che nel madrigale monteverdiano le cinque voci prendono un carattere sempre più fluttuante, ossia perdono il loro irrigidimento di parte obbligata, mentre il basso comincia ad attrarre il flusso vocale con una forza che lo studioso chiama ‘magnetica’.

Ma il passo decisivo della critica monteverdiana del secolo scorso si deve al Pannain, e si potrebbe sintetizzare così: ‘il canto monteverdiano si traduce in spirito di personaggio!’

L’idea comune (quella che i critici tedeschi chiamano *Gattungsbe-griff*) di forma madrigalistica, insomma, per Monteverdi non vale! I musicisti italiani, infatti, a fine Cinquecento ‘ragionano’ di unire parola e musica e di applicare entrambe alla scena, e ‘teorizzano’, accapigliandosi e polemizzando: Peri è un intellettuale artisticamente impotente mentre Caccini si perde dietro a Platone e socrateggia (si provi ad ascoltarli con tutta la buona volontà possibile, senza pregiudizi intellettualistici!); tutti inoltre pensano alla tragedia degli antichi Greci e non fanno altro che ammonticchiare parole e gonfiarsi di vento. Monteverdi non parla, agisce, e trova nel madrigale il contenitore perfetto per calarvi dentro il suo geniale modo di sentire. Mentre i teorici girano intorno alla nuova pratica con fiumi di parole e si sentono moderni perché discutono in maniera esaustiva sulle nuove botti, di cosa e come debbano esser fatte, Monteverdi lascia le botti vecchie come sono e poco se ne cura, e cambia completamente il vino! Ciò più o meno occultamente fin dal primo libro; con

maggiore evidenza a partire dal terzo, ed apertamente, gettando per così dire la maschera, a partire dal quinto.

Per i primi quattro libri (1587, 1590, 1592, 1603: quest'ultimo ebbe ben sei ristampe fra il 1605 e il 1640!) Monteverdi insiste nella sua concezione personalissima del madrigale (continuerà, fra l'altro, a chiamare così queste composizioni, quasi ad esorcizzarne la portata rivoluzionaria, limitandosi ad aggiungere alcuni aggettivi chiave): soltanto nel quinto libro aggiunge il basso continuo ufficialmente!

Ma è della massima importanza constatare che anche il terzo e il quarto libro circolarono ben presto in edizioni pirata stampate ad Anversa all'insaputa dell'autore: ciò avvenne non solo a causa dell'enorme popolarità di queste musiche che tutti volevano possedere ed eseguire, ma anche perché trattavasi, come si è visto, di composizioni per un motivo o per un altro fuori dalla *Gattungsbegriff* della forma madrigalesca. In fondo Monteverdi, collocando nel quinto libro il *basso continuo*, attua una *prattica* da altri anticipata proprio sull'opera sua!

Gettata la maschera, Monteverdi continuerà senza più limiti nell'opera di smantellamento del madrigale: pur mantenendogli il nome, nel settimo libro premetterà la parola 'concerti' ed intollererà l'ottavo *Madrigali guerrieri e amorosi* (leggi: *amorosi tout court*, perché l'amore è la principale delle guerre!) Il madrigale n ormai è duetto, aria, cantata, arioso concertato: il rinascimento è esaurito e il barocco è cominciato!

E dire che, come accade a tutti gli autentici rivoluzionari, Monteverdi (ben guidato dall'Ingegneri a Cremona) si era permesso di esordire quindicenne nella composizione in maniera per niente esplosiva e tale da richiamare l'attenzione: addirittura con il *tricinium* (composizioni a tre voci), quando ormai nessuno ne voleva più sentir parlare ed era pratica decisamente *retro*! La rivoluzione di Monteverdi è all'interno e viene dall'interno: non sta nelle dissonanze o nel linguaggio, o nella pretesa violazione di regole, come credeva l'Artusi. Povero Artusi, cui Monteverdi neppure risponde, lasciando al fratello l'incarico di scendere in campo (alla polemica farà appena un cenno... trent'anni più tardi!). Monteverdi non parla: affila le armi e, ripetiamo, agisce!

Con Monteverdi gli ideali del Rinascimento sono seppelliti: trionfa il vivere individuale, col contrasto degli 'affetti' e col gusto per gli 'effetti'. Arrivato ultimo, Monteverdi diventa il primo: a lui tocca di portare a sublime pienezza lo stile rappresentativo dei Fiorentini.

Documenti: la doppia versione del *Lamento di Arianna* (madrigale a cinque voci e canto monodico accompagnato) e la prefazione al *Combattimento di Tancredi e di Clorinda*, dove si proclama il trionfo dello stile rappresentativo e della declamazione protesa ad esprimere i sentimenti dei personaggi col



potente aiuto dei ritmi, delle inflessioni e degli strumenti (si ribadisce l'immenso potere del colore e del timbro!): Monteverdi dimostra quale sia la valenza espressiva del 'tremolo' degli archi che era stato usato per la prima volta da Biagio Marini.





## Monteverdi: Il ritorno di Ulisse in patria

Per quanto i poemi omerici siano stati per secoli cavallo di battaglia di aedi e rapsodi (sempre che vi sia fra queste due figure una reale differenza), la musica ha fatto parte integrante soprattutto del teatro (tragedia e commedia, ma anche dramma satiresco): è significativo che nel grande naufragio dei *monumenta* musicali greci non siano giunti a noi né versi omerici né dei poeti lirici, ma soltanto - fra i pochissimi - alcuni versi dell' *Ifigenia in Aulide* e dell' *Oreste* di Euripide.

La “teatralità” latente nei poemi omerici è testimoniata fin dai più antichi papiri che riflettono una pratica ellenistica e recano a margine i nomi dei personaggi che pronunciano le battute: la fortuna di Omero nel teatro comincia subito, con i ditirambografi e i tragici! Ma per la fortuna di Omero nel teatro in musica bisogna attendere la rivoluzione che vede scomparire la polifonia come neve al sole davanti all'irresistibile ascesa della monodia dei fiorentini; e bisogna attendere il fatidico 1640 che vede andare in scena, al San Cassiano di Venezia, la penultima opera di Claudio Monteverdi: *Il ritorno di Ulisse in patria*, su libretto di G. Badoaro, tratto dalla seconda parte dell' *Odissea* (quei libri XIII-XXIV che è ragionevole attribuire ad un preciso poeta che unisce ad incredibili doti di fantasia e di inventiva, altrettanta profondità nel sondaggio dell'animo umano e nella percezione del travaglio esistenziale).

Noteremo *en passant* che, dei poemi omerici, l' *Odissea* ben più dell' *Iliade* ha fornito spunto e materia alla redazione di “libretti” lungo l'arco di oltre tre secoli, dal citato lavoro di Monteverdi all' *Ulisse* di Dallapiccola (1968), uno dei massimi affreschi musicali del '900, dove peraltro lo spirito omerico rivive, per la trattazione del personaggio mitico, più che nei versi dell' *Odissea*, nei riecheggiamenti di poeti antichi e moderni, da Eschilo a Dante, da Pascoli a Mann (non sarà inutile rammentare che Dallapiccola aveva fin dal 1942 trascritto e ridotto per le scene moderne il *Ritorno* monteverdiano nel terzo centenario della prima rappresentazione).

Il motivo della maggior fortuna dell' *Odissea* rispetto all' *Iliade* nella librettistica è in fondo analogo a quello che spinse Livio Andronico ad “aprire” la letteratura latina con i casi dell'eroe *versutum*: il gusto dell'avventura e del mare, ma anche il senso della famiglia e il fascino di un taglio più narrativo esaltato dal gusto per il meraviglioso.

*Il ritorno di Ulisse in patria* è una delle tre opere monteverdiane superstiti (le altre sono l' *Orfeo* e *L'incoronazione di Poppea*); il libretto si deve al letterato veneziano Giacomo Badoaro che scrisse anche per Saccati e per Cavalli, ed aveva redatto per lo stesso Monteverdi, di cui era amico, anche il libretto dell' opera perduta *Le nozze di Enea e Lavinia*.

Proprio nella prefazione a questo lavoro egli aveva indicato nelle “mutazioni d’affetti” il pregio principale di Monteverdi il quale a suo dire, mostra “con varia patetica li stupori dell’arte sua” ed è capace di adattare le note musicali alle parole e alle passioni in modo tale che “chi canta convien che rida, pianga, s’adiri e s’impietisca e faccia tutto il resto ch’esse comandano, essendo l’uditore del medesimo impeto portato nella varietà e forza delle stesse perturbazioni”; aggiunge ancora di avere “schifato li pensieri et li concetti tolti di lontano, et più atteso agli affetti”, ammettendo di aver “mutate et lasciate” molte cose che aveva scritto, proprio per assecondare il compositore.

Se quest’ultimo particolare rientra nella *routine* del rapporto librettista-compositore, appare strano che il Badoaro abbia, nel libretto del *Ritorno*, quasi del tutto eliminato le “mutazioni d’affetti”, ossia i drammatici conflitti di passioni nelle quali Monteverdi eccelle, ed abbia addirittura supinamente assecondato l’uso dell’epoca, facendo preceder l’opera da un prologo a carattere simbolico dove l’*Humana Fragilità* canta la soggezione dell’uomo “*fragile, misero, torbido*” al Tempo, alla Fortuna e all’ Amore.

E certamente non in questo prologo si effonde l’arte monteverdiana, ma nel superbo *Lamento di Penelope* che apre l’opera (richiamando alla memoria un altro celebre lamento, quello di Arianna, unica pagina superstita dell’omonima opera perduta), e nel monologo di Ulisse riportato a sua insaputa a Itaca dai Feaci, specialmente nell’imprecazione finale: “*Sia delle vostre vele...*”, dove il ‘recitar cantando’ sfocia in un arioso di immenso respiro!

La stessa trasformazione quasi magica di un recitativo in arioso caratterizza la scena in cui Telemaco riconosce il padre, mentre il duetto finale Penelope-Ulisse si apre ad una melodiosità così intensa ed appassionata da lasciar intravedere il superamento dell’impianto melodico madrigalistico nella direzione del duetto operistico di là da venire.

Di particolare interesse è il personaggio di Iro, il mendicante buffone e parassita (“parte ridicola” scrive di suo pugno l’Autore nel manoscritto) che indusse il de’ Paoli ad esclamare: “creazione indimenticabile, quasi un Falstaff avanti lettera!”.

Il manoscritto del *Ritorno* è stato ritrovato dall’Ambros nel 1881 nella Hofbibliothek di Vienna, e da lui attribuito a Monteverdi: l’attribuzione, in passato talvolta contestata, è oggi unanime. Sul valore estetico dell’opera basti, a conclusione, il seguente giudizio di Harmoncourt, volutamente allusivo ad un aspetto del teatro in musica ineludibile da Wagner in poi: la musica non è “*un but en soi mais le moyen de souligner et de renforcer avec clarté et ardeur le signification du texte*”.

La prima opera di una certa importanza, dopo il *Ritorno* monteverdiano, si deve a Giacomo Antonio Perti, uno degli esponenti principali della scuola

bolognese: *Penelope la casta*, rappresentata nel 1696; ma sarà il XVIII secolo ad annoverare un certo numero di interessanti partiture a farsi dal *Polifemo* di Giovanni Bononcini (Berlino, 1703). I massimi compositori si cimentarono con l'argomento omerico. Bastino per tutti: Baldassarre Galuppi, *Penelope* (Londra, 1741); Christoph-Willibald Gluck, *Telemaco, o sia l'isola di Circe* (1765); Domenico Cimarosa, *Penelope* (1794); Cimarosa scrisse anche una delle pochissime opere su libretto tratto dall'Iliade: *Achille all' assedio di Troia*, nel 1797.

Ancora un *Telemaco* e una *Penelope, la casta* scrisse Alessandro Scarlatti (rispettivamente nel 1718 e nel 1696), ed ancora una *Penelope* scrisse Niccolò Piccinni nel 1785 su libretto di Marmontel. Una *Circe* scrissero Alessandro Stradella nel 1667, su libretto di Apolloni; Henry Purcell nel 1690 su libretto di Ch. D'Avenarit (si tratta per la precisione di musiche di scena); Ferdinando Paër (Venezia, 1591) e finalmente Franz-Joseph Haydn (1787).

Poi più nulla, essendo l'argomento di per sé del tutto estraneo all'Ottocento romantico per un verso e al Novecento mitteleuropeo (ivi compresa la "Giovane Scuola" italiana) per un altro. Ed è sostanzialmente estraneo all'Odissea, da cui pure prende le mosse, l'*Ulisse* di Dallapiccola (Berlino, 11 ottobre 1968; prima italiana: Milano, Teatro alla Scala, 13 gennaio 1970), opera in un prologo e due atti. L'*Ulisse* di Dallapiccola è, più di quello di Dante, animato da una costante brama di sapere, ma indirizzato dal compositore istriano verso una disperata ricerca di se stesso, del significato profondo della vita e di Dio. Un Dio faticosamente e tormentosamente ritrovato, come lo stesso Dallapiccola dice in una ormai celebre "confessione": "La sera prima di terminare il libretto di *Ulisse* non sapevo ancora con esattezza quale sarebbe stato l'ultimo verso, per quanto sapessi benissimo che non avrebbe potuto essere estratto se non da quello di Antonio Machado che avevo parafrasato all'inizio dell'opera: *Señor, ya estãmos solos mi corazòn y el mar*. La penna scrisse da sé. Invece di tradurre: *Signore, ora sono soli il mio cuore e il mare*, scrisse: *Signore! Non più soli sono il mio cuore e il mare!*"<sup>57</sup>.

Ulisse insomma, dopo oltre tre secoli dal suo ingresso nel teatro in musica, uccide ancora i Proci e riabbraccia Penelope, ma torna a perdersi in mare: circondato di luce, però, e di speranza. Sempre "fragile", ma non più "misero", né "torbido"...!

---

<sup>57</sup> L. Dallapiccola, *Nascita di un libretto d'opera*, Nuova R.M.I., n.4, luglio-agosto 1968, pp. 623-624.



## Dalla pienezza del teatro barocco all'opera seria

### 1. Il teatro di Haendel

Georg Friedrich Haendel (Halle, 1685 - Londra, 1759) studiò organo, violino, clavicembalo, oboe e composizione. Il periodo italiano durò fino al 1710. Passò quindi in Inghilterra e compose opere italiane per il pubblico inglese fino agli anni trenta; a partire dal 1739 si dedicò all'oratorio in inglese su temi biblici, divenendo il massimo compositore nazionale inglese.

La produzione teatrale di Haendel è imponente: una quarantina di opere, circa un terzo delle quali è andato perduto o è giunto frammentario.

Fra le più celebri, recentemente rientrate nel repertorio moderno, vanno ricordate: *Agrippina* (1709), *Rinaldo* (1711), *Orlando* (1733), *Serse* (1738) e soprattutto *Giulio Cesare in Egitto*, certamente la più famosa, e forse il suo capolavoro.

Ai primi del XVIII secolo Londra è la città più ricca e più grande d'Europa, con una vita musicale intensissima: fioriscono le sale da concerto e i teatri. Nel 1719 a Londra un gruppo di aristocratici facoltosi e disinvolti, affiancati da borghesi annoiati della routine, dettero vita alla *Royal Academy of Music*: il 2 aprile 1720 andò in scena il *Numitore* di Giovanni Porta. Al successo del Porta seguì quello ben più eclatante del Bononcini, il cui *Astero* ebbe in quello stesso 1720 ben 24 repliche. Bononcini si impose al pubblico per le sue doti di melodista facile, capace di creare motivi dal respiro corto, ma ben caratterizzati e facili da memorizzare.

Sulle prime Haendel ebbe difficoltà a farsi strada con le sue melodie più complesse ed elaborate e con la sua armonizzazione mai di *routine* e spesso imprevedibile e ricca di "sorprese". Ma alla lunga trionfò sul rivale e già alla quarta stagione, nel 1723, l'aveva messo alle corde.

L'astro di Haendel operista cominciò a tramontare dopo il 1734, anche per la presenza nel cast dei suoi avversari del famoso *Farinelli*, il cui vero nome era Carlo Broschi: fu il più celebre dei castrati e lasciò Londra trionfante e milionario per recarsi alla corte di Ferdinando VI, di cui curò l'insonnia e la depressione con la musica (in questo senso fu antesignano della musicoterapia!).

Il modello ideale di opera seria era stato perfezionato da Alessandro Scarlatti, il massimo esponente della scuola napoletana e forse anche il massimo compositore vocale del Seicento (ha scritto 66 opere, 35 oratori, 17 messe, più di 100 mottetti, trenta serenate e circa 700 cantate; cui va aggiunta naturalmente una massa imponente di opere strumentali che in questa sede non ci interessano).

La caratteristica dei melodrammi di Scarlatti è l'estrema piacevolezza melodica e la grande capacità di suscitare genuina emozione mediante una grandissima sensibilità espressiva.

Un'opera di Scarlatti durava circa tre ore e conteneva da quaranta a sessanta "arie" (fra cui molte arie cosiddette "a due", ovvero i duetti). L'aria era lo strumento dello strapotere dei cantanti, specialmente delle prime donne e dei castrati (si legga *Il Teatro alla Moda* di Benedetto Marcello<sup>58</sup>). Verso la fine del Seicento l'aria bipartita AB fu scavalcata e travolta dall'aria col da capo', tripartita ABA', dove A' presenta varianti rispetto ad A (variazioni di tipo puramente ornamentale: figurazioni di 'coloratura' e 'fioretti', ossia gli abbellimenti).

Dopo il 1720 il numero di arie per opera si ridusse a venti o trenta: le arie si ampliarono però ed ebbero maggior respiro e un più complesso trattamento strutturale ed armonico. Ad una certa monotonia che fatalmente si ingenerava, a causa della ripetizione continua del modello dell'aria tripartita col da capo, si poneva rimedio variando gli atteggiamenti espressivi. E qui l'inventiva e la fantasia dei teorici e dei compositori si scatenava. Se ne contano almeno quindici tipi: di sortita, di bravura, di portamento, cantabile, di mezzo carattere, parlante, di sdegno (di strepito, agitata, infuriata), di caccia, di guerra, del sonno, con catene, di confronto (importantissima per la spinta che ha dato alla musica di tipo descrittivo), del sorbetto (erano le arie destinate a personaggi minori e di riempitivo, durante l'esecuzione delle quali il pubblico si distraeva e consumava sorbetti),

---

<sup>58</sup> Di questo celebre libello polemico si conoscono due edizioni pressoché identiche, databili l'una al 1720 e l'altra al 1733. *Vis comica* e graffiante ironia sono rivolti a contrastare lo strapotere dei cantanti in quello che era il principale intrattenimento dell'epoca e, come tale, centro di precisi interessi. Goldoni in un celebre passo delle *Memorie* racconta le difficoltà che incontrò allorquando, giovane drammaturgo, ebbe a presentare un libretto al conte Prata, uno dei più importanti direttori di teatro di Milano, e al celebre Caffariello, primo attore dell'Opera milanese: le obiezioni erano tutte miranti a conservare il ruolo determinante del primo attore e della prima donna. Ed è naturale che contro il *virtuoso* e la *virtuosa* (ma anche contro la ...madre della *virtuosa*: una macchietta indimenticabile) si appuntino gli strali più acuminati del tipo: "Non dovrà il *Virtuoso moderno* aver *Solfeggiato*, né mai *Solfeggiare* per non cader nel pericolo di *fermar la Voce*, d'*intonar giusto*, di *andare a tempo*...La *Virtuosa* si farà sempre *aspettare* alle Prove ...mancherà a molte Prove, mandandovi in cambio la signora Madre a far le sue scuse..." etc. Ma l'autore è spietato contro i "poeti" ("In primo luogo non dovrà il poeta *moderno* aver letti, né legger mai gli Autori antichi, *Latini* o *Greci*, imperciocché nemmeno gli antichi *Greci* o *Latini* hanno mai letto i *moderni*.) e soprattutto contro i compositori ("Non dovrà il *moderno* Compositore di Musica possedere notizia veruna delle *Regole* di ben comporre, toltone qualche principio universale di pratica"). Il libro giusto nel momento giusto, anche se bisognerà aspettare ancora qualche decennio perché gli sforzi congiunti di Ranieri de' Calzabigi e di Cristoforo Gluck riportino il teatro lirico sui binari degli autentici valori lirici e drammatici.

del baule (era così detta l'aria nella quale il virtuoso o la virtuosa valorizzavano al meglio i loro mezzi vocali e la loro tecnica: se la portavano sempre appresso, appunto nel baule, e pretendevano di inserirla nell'opera in programma, qualunque essa fosse, e qualunque ne fosse l'argomento). E c'era perfino l'aria senza accompagnamento, nel corso della quale la voce si librava da sola, mentre il cantante attore agiva sul palcoscenico.

Tutta questa tipologia scompare come neve al sole dopo la cosiddetta riforma di Gluck e con Mozart, ma lascia tracce che saranno evidenti ancora nel bel canto nostrano del primo Ottocento, e anche oltre (la scrittura *in extenso* della 'coloratura' delle arie si fa risalire generalmente alla *Elisabetta regina d'Inghilterra* di Rossini, 1815).

### **a. Agrippina**

Libretto: Vincenzo Grimani – Prima: Venezia, San Giovanni Grisostomo, 26 dicembre 1709. Agrippina: soprano; Claudio: basso; Nerone: soprano; Ottone: alto; Poppea: soprano; Pallante: basso; Narciso: tenore; Lesbo: basso; Giunone: alto.

Agrippina ha sposato Claudio in seconde nozze solo per diventare imperatrice e trama ogni genere di intrigo, calunnia, inganno, tradimento per far salire al trono il figlio Nerone. Agrippina alla fine si impone, mentre gli altri personaggi cedono. Come era quasi regola nell'opera seria, il finale è lieto.

L' *Agrippina* di Haendel può essere paragonata all' *Incoronazione di Poppea* di Monteverdi: in entrambe viene rappresentata un' epoca in cui gli istinti non erano incanalati e frenati da scrupoli morali. L'opera seria si assesta, a partire dagli anni Trenta del XVIII secolo, su ideali sublimi che non avrebbero tollerato la rappresentazione di sfrenate ambizioni e di esempi di puro cinismo in funzione della soddisfazione dei propri desideri, per giunta tutt'altro che eroici: disinibito godimento sensuale nell' *Incoronazione* (sempre che lo splendido duetto del finale *Pur ti vedo, pur ti godo*, sia opera sua!) e libidine del potere nell' *Agrippina*.

Per giunta la scena è situata a... Venezia in entrambe le opere, per quanto la finzione teatrale sia quella di una Roma immaginaria ed alquanto improbabile. È la repubblica di Venezia che sale in primo piano, con la sua potenza politica ed economica.

La trama di fondo dell' *Agrippina* è la sete di potere di una donna che usa ogni mezzo per raggiungere il suo scopo, da perfetta allieva... di Machiavelli. Vincenzo Grimani era un cardinale ed un abilissimo diplomatico che a tempo perso scriveva libretti. Perfettamente inserito nella guerra di successione spagnola, il Grimani teneva per gli Absburgo, mentre il papa Clemente XI

parteggiava per Francia e Spagna. La lotta per il potere si riflette nei personaggi di Nerone e di Ottone. Il Grimani li immerge entrambi in un clima di amoralità caratteristico, a dir vero, dei potenti di tutti i tempi. Ma interpreta la storia a modo suo. Sappiamo infatti da Tacito e da Suetonio che Ottone, cinico e superficiale, offrì la moglie Poppea, una per altro astuta cortigiana, a Nerone per i suoi piaceri, mentre Agrippina non esitò a commettere incesto col figlio e non si fermò di fronte a nulla per il potere. Il figlio finì, dopo ripetuti tentativi andati a vuoto, con l'assassinarla.

Nel libretto del Grimani Agrippina e Poppea sono due belle dame veneziane: la prima è assetata di potere il giusto, quanto basta a definirne il carattere di donna ambiziosa e decisa; la seconda usa disinvoltamente il sesso, ma è capace di vero amore e lo dimostra. Nerone aspira al potere e di esso si appaga. Ottone rifiuta il potere e vuole soltanto l'amore di Poppea. Claudio finisce col fare la figura del *deus ex machina* che mette tutto a posto, dopo aver più volte rasentato la parte del vecchio velleitario raggirato dalla moglie. Il tutto condito con vivaci rappresentazioni di cortigiani e di piaggerie. Memorabile la scena della stanza del trono, in cui Claudio, creduto morto da tutti ed invece inaspettatamente salvato da Ottone, cui per questo ha promesso il titolo di Cesare, fa una sorta di esaltazione enfatica del potere con un'aria in bilico fra comico e grandioso (*Nella Germania vinta*). Bella l'aria di dolore di Ottone, privato del titolo di Cesare da Claudio a seguito delle calunnie di Agrippina (*Otton, Otton, qual portentoso fulmine*); straordinario il finale dell'opera, in cui Claudio mette tutti alla prova e quindi appaga i desideri di tutti, consentendo ad Agrippina di pronunciare, sia pure con una finissima variante, la storica frase (*Pereat Agrippina, dum Nero regnet* che Grimani interpreta modernamente, secondo una teoria degli affetti: *Or che regna Neron, moro contenta!*).

## b. Orlando

Si è accennato al fatto che Haendel perse la sua posizione di preminenza londinese dopo il 1734, dopo aver in pratica retto con la collaborazione dell'impresario Heidegger il King's Theatre dell'Haymarket per cinque stagioni, dal dicembre del 1729 al giugno del 1734, in corrispondenza della perdita del *Senesino* (un altro celebre castrato il cui vero nome era Francesco Bernardi: sembra comunque che di fatto Haendel lo abbia licenziato) e del sorgere di un'altra compagnia operistica che soppiantò la *Royal Academy*: l'*Opera della Nobiltà*. Haendel passò al teatro di John Rich in Covent Garden, ma finì col chiudere l'attività di operista, per passare a nuovi trionfi nel campo dell'ode e dell'oratorio.

L'*Orlando* andò in scena al King's Theatre il 27 gennaio 1733 col *Senesino* nel ruolo di protagonista. Il libretto risulta dalla manipolazione di un anonimo del

libretto di Carlo Sigismondo Capece (o Capecci) tratto dall'*Orlando Furioso* dell'Ariosto e già musicato da Domenico Scarlatti (ma l'opera è andata perduta). La novità più clamorosa consiste nel fatto che la pazzia di Orlando è indotta a scopo terapeutico dal mago Zoroastro che intende in questo modo proteggere il paladino da un'avventura amorosa: si era infatti innamorato di Angelica, fuggita invece con l'amante Medoro, principe dei Mori. Orlando da pazzo compie atrocità, ma quando recupera la ragione abbandona l'amore per dedicarsi agli ideali della vita cavalleresca.

L'*Orlando* presenta numerose novità, sia nella forma che nella sostanza: solo tre arie col da capo per il protagonista, e nessuna nell'atto finale (cosa che non poteva piacere al *Senesino*!), una condotta armonica complessa con poche possibilità di infioresciture per tutti i cantanti, e un tono ambiguo fra eroicità e sottile comicità (altra cosa che non poteva piacere al *Senesino*, ammesso che se ne sia reso conto!). Come forse può darsi invece che tutti i cantanti abbiano capito benissimo che Haendel stava spingendo l'opera seria verso dimensioni, spessori e significati nuovi e per loro impraticabili: e lo piantarono in asso passando all'altra compagnia e spingendolo verso la sponda trionfale dell'oratorio in lingua inglese. Non potrei giurare che sia stato un male!

Molti sono i passi memorabili dell'*Orlando*: vanno citate almeno la grande 'scena di follia' di Orlando alla fine del secondo atto (dieci minuti tondi tondi nei quali il *Senesino* doveva fare scintille!) e l'indimenticabile aria che Orlando canta mentre cade nel sonno guaritore indotto dal mago Zoroastro (*Già l'ebrio mio ciglio*, una vera e propria 'aria del sonno').

### **c. *Rinaldo***

Libretto di Giacomo Rossi, da un soggetto di Aaron Hill, dalla *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso. Prima: Queen's Theatre (più tardi King's) 24 febbraio 1711. È la prima opera italiana composta per Londra: con essa Haendel inizia l'ascesa londinese e la conquista della piazza. L'opera ebbe revisioni negli anni 1712, 1713 e 1717, e venne completamente rivista in una nuova versione nel 1731: tuttavia la versione più ricca delle novità tecniche ed espressive haendeliane, che permisero al compositore di affermarsi, rimane quella originale in cui, fra l'altro, Haendel stesso improvvisò al cembalo nell'accompagnamento all'aria di Armida alla fine del II atto (l'aria fu pubblicata "*with the harpsichord piece perform'd by Mr. Haendel*" e fece la fortuna dell'editore John Wash, che pubblicò anche varie altre arie tradotte in inglese!). L'opera ebbe un successo strepitoso anche per gli effetti speciali impiegati a profusione: effetti di luce, fuochi artificiali e persino uno stormo di passerini veri liberati durante l'esecuzione dell'aria di Almirena: *Augelletti* (in orchestra un gruppo di flauti diritti con una

parte di solo virtuosistico provvede alla realizzazione musicale dell'effetto). L'aria più celebre dell'opera è tuttavia quella di Rinaldo nel I atto: *Cara sposa*, un'aria di lamento. Il trattamento dell'orchestra è spettacolare: nell'aria di Rinaldo *Venti, turbini prestate*, finale del I atto, ci sono brillanti parti per violino e fagotto; nell'aria *Or la tromba* la voce compete con quattro trombe con un effetto straordinario per intensità espressiva non meno che per brillantezza tecnica.

Personaggi: Goffredo, alto; Almirena, sua figlia, soprano; Rinaldo, soprano; Eustazio, fratello di Goffredo: alto; Argante, re di Gerusalemme e amante di Armida: basso; Armida, maga, regina di Damasco: soprano. Luogo della scena: Gerusalemme intorno al 1100 all'epoca della prima crociata.

Gerusalemme, città simbolo della fede cristiana, deve essere presa a tutti i costi. Per ottenere lo scopo Goffredo promette sua figlia Almirena all'eroe Rinaldo, quale premio per la riuscita dell'impresa. In tal modo inserisce un elemento mondano nella tensione ideale di fede dell'eroe. Elementi soprannaturali prendono campo nella vicenda, con magie di ogni genere. Alla fine il castello della maga Armida viene distrutto per magia; Armida e Argante si convertono alla fede cristiana, mentre Rinaldo e Almirena possono ricongiungersi. Il lieto fine è pienamente gratificante per il pubblico, sazio di prodigi di canto, d'orchestra e di scena. Fra i motivi del successo dell'opera va annoverata anche la presenza di un bravissimo basso, allora celebre, Giuseppe Maria Boschi, già applauditissimo interprete di Claudio nell'*Agrippina*.

## 2. L'opera seria e Mozart

Si deve principalmente a Monteverdi il 'recitativo-arioso', capace di infinite sfumature espressive, adatto a veicolare una caleidoscopica gamma di sentimenti, dalla più lirica ed estenuata tenerezza al più appassionato degli sfoghi dell'animo. Ben presto tuttavia il confine fra un elemento dinamico che in qualche modo spiega e manda avanti l'azione drammatica, e un elemento statico che in qualche modo invece blocca l'azione stessa e ne esprime e commenta il senso profondo, si fa sempre più marcato fino a sfociare nella successione *recitativo-aria* che sta alla base dell'intero *corpus* dell'opera seria barocca e neoclassica, per ripresentarsi con tutta una serie di successivi aggiustamenti come asse portante del teatro in musica in generale.

L'opera seria tende sempre più, dopo Monteverdi, all'assetto di opera-concerto, tutta una serie cioè di arie, ordinariamente precedute da recitativo, che annullano il dramma, o comunque lo rendono marginale e pressoché irrilevante,

e si risolvono in puri valori musicali, con esiti non di rado di eccezionale efficacia e bellezza. Nell' opera barocca si assiste addirittura all' ascesa al primo posto nell' interesse del pubblico della scenografia, con apparati scenici sempre più fastosi, con effetti fantasiosi e non di rado stupefacenti, realizzati mediante complesse macchine in grado di rappresentare incendi e inondazioni, terremoti e crolli di palazzi, le sfere celesti e le viscere della terra, divinità volanti e mostri marini emergenti dalle acque! Tanto prende campo questo gusto del mirabolante che ne viene posta in secondo piano perfino la musica, la quale era venuta detronizzando, per parte sua, sempre di più la parola.

Senza contare infine la sempre maggiore diffusione di balletti quasi sempre privi di una qualunque connessione con la vicenda drammatica, l' ultimo colpo all' annientamento completo di quest' ultima viene sferrato dai cantanti (prime donne e castrati) i quali non possono - e non vogliono - fare altro che sfoggiare il loro virtuosismo: è nota la pretesa di alcuni di entrare in scena con la propria aria favorita, *qualunque fosse il soggetto dell' opera rappresentata!*

Nella prima metà del '700 Apostolo Zeno (1668-1750) avvertì il bisogno di una riforma dell' opera: non era il primo e non sarà l' ultimo. Intanto tentò di reagire alla sempre maggiore invadenza di elementi "buffi" nell' opera seria, elementi che andavano rendendosi sempre più necessari come i soli capaci di dare una certa parvenza di vita reale a vicende che si reggevano quasi esclusivamente su favole a sfondo mitologico o eroico; quindi cercò di eliminare tutto ciò che nuoceva al dramma, dalle scenografie mirabolanti ai personaggi improbabili, dai balletti assurdamente interpolati nella vicenda alle fiammate di puro e vacuo virtuosismo dei cantanti.

Fu così che all' interno dell' opera seria si svilupparono gli "intermezzi", momenti "buffi" compiuti e perfetti che venivano eseguiti fra un atto e l' altro: questi intermezzi cominciarono ben presto a vivere di vita propria e dettero luogo all' opera buffa. Il più famoso di tali intermezzi è *La serva padrona* di Pergolesi. L' opera buffa continuò la sua strada e, dopo l' impatto con il teatro goldoniano, divenne "seria" a suo modo, aprendosi a personaggi "seri", ma non più mitologici o eroici, bensì borghesi: in questo modo l' elemento comico si innestava nella realtà: servette innamorate, nobili sotto mentite spoglie, vecchi facoltosi con velleità amatorie e via discorrendo.

Appena un po' rivitalizzata dalla "riforma" di Zeno, l' opera seria guadagnò una certa credibilità sul fronte del dramma e del suo sviluppo, ma finì con l' ingessarsi in uno schema fisso, rigido e freddamente ripetitivo con personaggi che altro non erano se non inespresse marionette. Mentre si levavano da più parti strali di vario genere contro l' opera seria (esemplare il caso del *Teatro alla moda* di Benedetto Marcello), toccò a Gluck ricalcare, con più ampio respiro e con la forza di una vena musicale robusta e matura, la via della riforma

già predicata da Zeno: le sue idee furono espresse in maniera compiuta e perfetta nella celebre prefazione alla stampa dell' *Alceste* (cui non furono certo estranee le conversazioni avute con il conte Durazzo e con Ranieri de' Calzabigi). Nel teatro di Gluck la sinfonia prepara l' atmosfera dell' azione drammatica che sta per cominciare; il rapporto recitativo-aria non è mai rigido e fisso: l' aria è di forme assai varie e il recitativo è frequentemente accompagnato dall' orchestra con risultati altamente drammatici e patetici; i cori e i balletti sono sempre pertinenti all' azione drammatica nella quale si inseriscono con logica naturalezza.

Il soffio di vita che Gluck aveva riportato nell' opera seria si fa travolgente ventata nel teatro di Mozart che fa coabitare con mirabile naturalezza l' opera-concerto innervata di "numeri" (che possono essere arie col pertinente recitativo, duetti, terzetti, quartetti, concertati di più vasto respiro con solisti e coro) con l' opera poggiante sullo sviluppo logico e coerente del "dramma". Le esigenze della musica e quelle del dramma, insomma, sono ugualmente sentite e tutelate in un micidiale meccanismo teatrale che sfugge all' anatema wagneriano contro l' opera che ha per fine la musica e per mezzo il dramma, in nome di un *gesamtkunstwerk* che ha per scopo il dramma e per mezzo la musica: e sfugge perchè ne è fuori, come sfugge alle tempeste e ai rovesci d' acqua colui che vola al di sopra delle nubi

### *Idomeneo re di Creta*

Il libretto, sul quale Mozart potè per la prima volta influire, si deve a G.B. Varesco, da Antoine Danchet. La prima avvenne a Monaco nel 1781 (Mozart era appena venticinquenne!). L' opera fu commissionata dall' elettore di Monaco, Carlo Teodoro, e venne diretta da Cannabich, un buon amico di Mozart.

L' antefatto è la guerra di Troia. I Greci tornano indietro. Si evocano i casi tristi o fortunosi di Agamennone, Ulisse, Aiace.

Atti I e II A Creta Idamante ,figlio di Idomeneo, ama Ilia, prigioniera troiana, e libera i prigionieri. Elettra, che ama Idamante, arde di sdegno. La flotta è in difficoltà e Idomeneo formula il voto fatale: se le navi giungeranno in porto, egli sacrificherà il primo essere che gli verrà incontro: il precedente più famoso del genere è il caso biblico di Jephthe, trattato da Carissimi nell' omonimo oratorio. Idomeneo nasconde a tutti il dramma e sprofonda nella colpa. Il dio lo ammonisce.

Il consigliere Arbace propone l' allontanamento di Idamante con Elettra che spera sempre di poterlo sposare: andranno ad Argo per rimettere Elettra sul trono. Nettuno non lo permette e manda una tempesta e un mostro che fa strage di cretesi. Il popolo sospetta qualcosa e vuol conoscere la verità. Idomeneo si offre in sacrificio, ma Nettuno non lo accetta: vuole il figlio che gli è stato promesso. Il mostro imperversa.

Atto III. Ilia confessa al mare e ai venti il suo amore. Giunge Idomeneo e la fanciulla gli confessa l'amore. Il gran sacerdote e il popolo chiedono al re che rimedi al male. Il re rivela il suo terribile segreto. Idamante accetta il sacrificio, ma proprio mentre Idomeneo alza la scure Ilia si offre in cambio. Una 'voce' misteriosa (vedi sotto) impone a Idomeneo di abdicare e pone sul trono la coppia meritevole.

## Considerazioni tecnico-critiche

L'orchestra di Mannheim influenza la composizione. Il suo forte era considerato un tuono; il crescendo una cateratta; il diminuendo un ruscello di cristallo che gorgoglia in lontananza; il piano un respiro di primavera. L'opera presenta grandissime prime parti con celebri soli di oboe e flauto e risente ancora dell'impianto dell'opera seria sei-settecentesca: argomenti storico-mitologici mitologi e personaggi in contrasto; scene, complesse, miranti a stupire lo spettatore: terremoti, epidemie, naufragi, tempeste; grandi passioni: ira, gelosia, vendetta, pazzia, tenerezza.

Si tratta di un piedistallo barocco su cui si inseriscono elementi illuministici: 1. la 'voce', *deus ex machina*, (la voce della ragione); 2. il voto di Idomeneo (senso di responsabilità nei confronti dei propri soldati); 3. le dimissioni del vecchio che ha sbagliato e la cessione del potere alla coppia migliore, che governa meglio (il concetto di 'sovrano illuminato' che vedremo ancor più chiaramente realizzato nella *Clemenza di Tito*).

Idomeneo deve cedere il potere perché è un 'eroe debole', un sovrano diverso da quello solito dell'opera seria. Elettra è drammaticamente forte, ma non pienamente positiva. Positivi e forti sono Idomeneo e Ilia, il cui amore è totale e sincero. Il rapporto padre - figlio risente anche della situazione personale di Mozart che, venticinquenne, tentava di staccarsi dal padre.

L'Idomeneo presenta infine una notevole differenza rispetto all'opera seria tradizionale: il coro è protagonista e non si limita a funzioni decorative: si può ravvisare in ciò l'influenza della lezione gluckiana.

Viene proposto per l'audizione il quartetto *Andrò ramingo e solo* che è il primo grande *ensemble* di Mozart il primo grande e perfettamente riuscito esempio di quel 'concertato psicologico' che rimarrà da allora in poi un elemento imprescindibile del dramma musicale e del melodramma (dal 'sestetto' della *Lucia di Lammermoor* al 'quartetto' del *Rigoletto*, al *Miserere* del Trovatore, per non parlare del concertato dei *Maestri Cantori di Norimberga!*).

Tutti e quattro i personaggi sono a confronto con la morte: Idamante con la propria; Idomeneo con quella del figlio; Ilia ed Elettra con quella della persona amata.

La soluzione positiva (l' amore vince tutto: è il virgiliano *amor omnia vincit*) viene dopo un sofferto travaglio.

### ***La clemenza di Tito***

Opera in due atti su libretto di Caterino Tommaso Mazzolà da Metastasio; la prima esecuzione avvenne a Praga nel 1791.

Atto I. Vitellia, figlia dell' imperatore Vitellio, vuole il potere e mira a sposare Tito il quale però ama Berenice: l' idea è sconveniente in quanto la fanciulla è una straniera, figlia del re di Giudea). Vitellia convince Sesto, amico di Tito, a congiurare contro l' imperatore.

Tito rinuncia all' idea di sposare Berenice e Vitellia si affretta a dare il contrordine. Publio, prefetto del pretorio, avvisa Tito della congiura, ma Tito non gli crede e individua come sposa Servilia: ma anche questa scelta non è felice in quanto la donna è innamorata di Annio ed è indifferente al potere.

Vitellia ribadisce l' ordine di uccidere l' imperatore, ma dovrà subito di nuovo ritirarlo apprendendo che questi ha compreso il dramma di Servilia e ha deciso di sposare proprio lei! Ma questa volta il contrordine giunge troppo tardi: il *golpe* è già in atto e il Campidoglio è in fiamme. L' atto si chiude con la drammatica notizia, portata da Sesto, che Tito è morto.

Atto II. Tito è vivo perché Sesto ha ferito un altro, scambiandolo per l' imperatore: l'attentatore viene denunciato e catturato. Se parlasse, per Vitellia sarebbe la fine: ma egli l' ama e non la tradisce, addossandosi la colpa. Segue il drammatico interrogatorio di Sesto: Tito vuol sapere la verità. Annio chiede clemenza per Sesto, che continua a tacere, costringendo Tito a firmare la condanna: a malincuore, però, e in preda ai rimorsi. Poi il pensiero dell' amicizia che lo legava a Sesto ha il sopravvento e l' imperatore straccia il decreto.

Vitellia crede che Sesto abbia parlato e sta per confessare quando Annio e Servilia le dicono che Sesto non ha parlato e sta per essere mandato in pasto ai leoni. Colpo di scena: la donna, ora che potrebbe, col suo silenzio, diventare imperatrice, sconvolta dal rimorso, non se la sente e confessa. Gran finale: Tito perdona tutti! È la clemenza di Tito!

### **Considerazioni storico-critiche**

Tito a fronte del tradimento da parte dell' amico, prima reagisce alla maniera tradizionale, poi riflette. È il trionfo dell' Illuminismo, ma anche dell' ideale massonico dell' amicizia. Può egli mandare un amico ai leoni? Tito vuol convincersi che il tradimento non esista.

Può sembrare un debole perché non decide, fa e disfa, ma non è né dubbioso né passivo: è semplicemente illuminato! Quelli che sembrano tentennamenti, sono in realtà sintomi della profondità del pensiero: la sua apparente passività non è altro che senso di responsabilità, capacità di capire. Tito è 'l'incompreso che deve capire tutti': un tratto decisamente illuministico.

Basata com'è su questi elementi e forte di una strumentazione densa e complessa, la *Clemenza di Tito* è un'opera ideale per una solennità: per esempio per una incoronazione!

Le fonti si trovano nella *Berenice* di Racine e nella *Cinna* di Corneille. Si contano a decine i musicisti che l'hanno musicata, fra i quali spiccano: Caldara, Gluck, Hasse (Mozart conobbe questa), Jommelli e Traetta.

La strumentazione è preziosa anche sotto il profilo dell'attenzione alla timbrica: vi sono grandi parti di clarinetto obbligato scritte per il celebre clarinettista Stadler.

Il tema prevalente è quello della 'rinuncia'; segue, in subordine, quello della 'generosità'. Tito non segue il cuore, ma gli interessi dello stato e rifiuta gli attributi del sovrano tradizionale per diritto divino.

È evidente il rapporto fra Tito, che rimase sul trono due anni (79-81), e Leopoldo II, anch'egli sul trono per due anni (1890-92). La *Clemenza di Tito* è modellata sul concetto di sovrano incarnato da Giuseppe II cui successe il fratello Leopoldo II che si pone come sovrano modernamente inteso come "servitore dello stato": è il tipo di sovrano detto appunto 'leopoldino'.

Emerge a questo punto un legame diretto fra l'opera mozartiana e la Toscana, in quanto Leopoldo II era stato Granduca di Toscana, quando successe al fratello. Fu definito il 'Salomone del secolo' e anche il 'Filosofo regnante'. Abolì la pena di morte (consegnando così alla Toscana questo primato nel mondo!) e bruciò pubblicamente le forche e gli strumenti di tortura. La sua popolarità, dimostrata anche dalla raccolta di fondi che fu effettuata per erigergli un monumento, crebbe fino all'entusiasmo quando egli rifiutò la statua e destinò il denaro raccolto alla costruzione di un acquedotto che sarebbe stato -dichiarò- ben più utile della statua per la popolazione (ancora oggi a Livorno c'è l'acquedotto leopoldino)! Nell'opera Tito devolve i regali fattigli per soccorrere i Pompeiani: chiara e trasparente l'allusione.

Con la *Clemenza di Tito* Mozart porta a piena maturità quegli ideali illuministici e massonici che nell'*Idomeneo* aveva solo, ma splendidamente abbozzato.

Vengono proposte per l'audizione l'*ouverture*, l'aria di Annio *Tu fosti tradito* con il *recitativo accompagnato* che segue (ove si dipinge mirabilmente



---

lo stato d'animo di Tito che oscilla fra l' amore per l' amico e lo sdegno per il tradimento), e la scena finale che è, nelle parole di Tito stesso, l' apoteosi del concetto di sovrano al servizio dello stato: *Truncate eterni Dei, / truncate i giorni miei, / quel dì che il ben di Roma / mia cura non sarà.*

## SINTESI DELLE PRINCIPALI TAPPE DEL TEATRO IN MUSICA DALLA CAMERATA DEI BARDI ALL'OPERA SERIA DI MOZART

- Il Barocco in musica è caratterizzato non da un solo stile, come nell'epoca rinascimentale, per la musica profana e quella sacra, ma dalla presenza di più stili.
- Tre periodi: 1. Monteverdi, Frescobaldi 2. Carissimi, Lulli, Purcell 3 Gli Scarlatti, Vivaldi, Bach, Haendel. (questi ultimi e Domenico Scarlatti sono nati nel 1685: per questo il 1985 fu proclamato *Anno Europeo della Musica*).
- Pluralità di forme: opera, oratorio, cantata, duetto, fuga, suite, ciaccona, concerto grosso
- Nel passaggio dal Rinascimento maturo al Barocco, alla Polifonia (*orizzontale*) si sostituisce la monodia (*armonico-verticale*).
- Fioriscono i Balletti (azioni mimiche, con entrate di gruppi in maschera) e gli Intermedi (scene mitologiche con canti e danze).
- Si comincia a delineare, sul finire del XVI secolo, nella *Camerata* che si riuniva a Firenze nella casa del conte Bardi, il *Dramma per musica*: l'*entourage* mediceo era aperto alla rappresentazione e al rappresentativo.
- Fra gli animatori della *Camerata de' Bardi* figurano Vincenzo Galilei (padre di Galileo), Jacopo Peri, Giulio Caccini, Emilio de' Cavalieri (musicisti); Ottavio Rinuccini e Raffaello Chiabrera (poeti).
- Viene teorizzato il *recitar cantando*. Vincenzo Galilei scrive il *Dialogo della musica antica e moderna* (1581), *Il canto del conte Ugolino* e le *Lamentazioni di Geremia* (l'una e l'altra composizione sono andate perdute).
- 1595: viene rappresentata la *Dafne* del Peri (rimangono due brani); 1600: viene rappresentata l'*Euridice* di Peri e Caccini; 1600: Caccini completa la sua *Euridice* mentre Emilio de' Cavalieri fa rappresentare all' Oratorio della Vallicella a Roma la *Rappresentazione di anima e di corpo*.
- Diffusione del teatro in musica: Roma, Torino, Bologna. A Mantova Monteverdi fa rappresentare *Orfeo* e *Arianna* (1607 e 1608; dell'*Arianna* rimane solo il *Lamento*).
- Caratteristiche dell' *Oratorio*: niente elementi rappresentativi; grande impiego del coro; testi biblici ed edificanti; personaggi allegorici (questi sono presenti talvolta anche nell' opera, per es. nel *Ritorno di Ulisse in patria* di Monteverdi).
- L' Opera a Roma. Il Bardi si pone al servizio di Clemente VIII. Urbano VIII Barberini crea nel palazzo il primo teatro romano d'opera (3000 posti). Inaugurazione nel 1632 col *Sant'Alessio* di Stefano Landi (libretto del Card. Rospigliosi, futuro papa Clemente IX).

-A Roma si supera il *recitar cantando* e si vien profilando la differenziazione fra *recitativo* e *aria*.

-Teatri pubblici a Venezia: il primo è il San Cassiano (1637); seguono quello intitolato ai SS. Giovanni e Paolo (1639); il S. Moisè 1641. Entro la fine del secolo si conteranno 16 teatri con 358 melodrammi rappresentati.

- Compositori della scuola veneziana: Monteverdi e Cavalli.

- Anello di congiunzione fra Venezia e Roma: l' aretino Antonio Cesti (stile elegante, melodie graziose e accattivanti). Capolavoro: *Il pomo d' oro*.

- Opere principali di Monteverdi: l' *Orfeo*, il *Ritorno di Ulisse in patria* e l'*Incoronazione di Poppea*. L' *Arianna* è andata perduta: rimane il *Lamento di Arianna* nell'emblematica doppia versione: a cinque voci a cappella e monodica.

- L' Opera napoletana è dominata da Alessandro Scarlatti. Elementi tipici: *Sinfonia* di apertura (tripartita, all' italiana: veloce-lento-veloce); recitativo secco e accompagnato; aria col da-capo.

- Opera seria: tono serio ed eroico; personaggi storici o mitologici; teatri di corte, con scene spesso spettacolari e stupefacenti; pezzi concertati alla fine di ogni atto; cantanti celebri (soprani, tenori e castrati); libretti scritti da illustri letterati in lingua stilisticamente ben curata (celebri Apostolo Zeno e Pietro Metastasio).

- Opera buffa: vicende quotidiane e borghesi; libretti meno curati, spesso in dialetto; cantanti non celebri, abili anche come attori; teatri pubblici, con scene modeste e spesso alla buona; vocalità non rigorosa, generalmente scorrevole ed elegante, talvolta di una gradevolezza un po' superficiale. Goldoni scrisse molti libretti di opera buffa.

- Crisi dell' opera seria: virtuosismo vocale, carenza di azione drammatica, predominanza degli elementi scenici e spettacolari. La musica è il fine ultimo di tanti compositori che poco o nulla si curano del dramma. Le opere sono piene di assurdità e i cantanti virtuosi (che fossero prime donne o castrati) dominano incontrastati imponendo ogni sorta di capricci e assurdità.

- Gli intellettuali fra la fine del '600 e la prima metà del '700 passano da un sostanziale rifiuto dell' opera in musica (Crescimbeni, Muratori, Quadrio) ad un' accettazione critica (Algarotti, Arteaga).

- *Il Teatro alla moda* di Benedetto Marcello (1620; seconda edizione con varianti senza importanza: 1633).

- Celebri *querelles* in Francia: lullisti e ramisti (ammiratori e seguaci di Lulli e di Rameau); buffonisti e antibuffonisti (ammiratori dell' opera buffa italiana e contrari ad essa); gluckisti e piaccinisti (seguaci di Gluck e di Piccini).

- Gli Enciclopedisti e Rousseau presero posizione per l' opera buffa italiana. Quest' ultimo è rimasto celebre anche come compositore per un' opera notevolissima, in stile italiano, intitolata *L'indovino del villaggio* (lo stesso argomento sarà ripreso dal dodicenne Mozart nell' opera *Bastiano e Bastiana*).

**INTERMEZZO PRIMO**

**DUE..... STRANI CASI NELLA  
MUSICA: MOZART E ROSSINI**



## 1. Lo strano caso del Dr. Amadeus e di Mr. Mozart

L'argomento ci è stato suggerito dall'ennesimo ascolto del *Concerto per pianoforte e orchestra in re min. K 466*. Questo straordinario lavoro infatti straccia la convenzione settecentesca che voleva il 'concerto', e soprattutto il 'concerto per pianoforte e orchestra', rispondente a tre precisi momenti, o meglio a tre precisi stati d'animo creativi: il primo tempo nel quale il compositore rivela, trattando la 'forma sonata', la sua capacità costruttiva, il suo sapere musicale; il secondo tempo nel quale il compositore mostra quale sia la sua sensibilità melodica e la sua abilità a cantare con tutte le 'diminuzioni' possibili; il terzo tempo nel quale egli si abbandona al puro *divertissement* e fa sfoggio del suo virtuosismo nel "maneggio" dello strumento. Non si riteneva conveniente che il 'concerto' scendesse nelle profondità dell'anima veicolando ansie, smarrimenti, aneliti eroici, esaltazioni e angosce: tutti sentimenti riservati, insieme con l'eventuale affondo nel tragico, alla 'sinfonia'.

"È un concerto - nota Giacomo Manzoni - che rompe la serie dei concerti galanti dell'ultimo Mozart. Pur attraversando uno dei periodi più felici e sereni della sua attività, Mozart trovò qui il modo di esprimere dei sentimenti drammatici, anche se risolti in una superiore pacatezza dell'animo.

Il minaccioso 'inciso' iniziale, con il sincopato che lo introduce, dà il la all'atmosfera del primo tempo, che peraltro conosce anche un secondo tema di carattere cantabile, mentre l'attacco del pianoforte è insolitamente caratterizzato da un terzo tema, che entra più avanti, con gli altri due, nel concitato sviluppo di questo mirabile primo tempo. Poi, una *Romanza* che si inizia col solo pianoforte. È un tema soave, che viene subitamente ripreso dall'orchestra, continuando poi in un tenero dialogo tra *solo* e *tutti*: ma la parte centrale attraversa ancora uno sviluppo drammatico (anche qui il gioco di equilibri tra pianoforte e orchestra è stupendo), per rasserenarsi al termine, con la ripresa del tema iniziale. Come il primo tempo, l'*Allegro assai* conclusivo, in forma di rondò, è caratterizzato da toni di appassionata concitazione, ma la tensione si rilancia finalmente poco prima della fine con l'introduzione della brillante parte in re maggiore".

Movendo dall'*incipit* del *Concerto K 466* - non a caso in re minore, tonalità per secolare consuetudine tragica - dove alita lo spirito di Don Giovanni e del Commendatore, ci è venuto di aggiungere alcune considerazioni, che ci auguriamo non troppo banali, alla *communis opinio* che tutta la musica di Mozart sia in qualche modo teatro.

In un celebre *spot* televisivo di qualche anno fa Mozart soppiantava Beethoven: non si trattava solo di una felice idea commerciale, ma della risultanza in superficie a qualcosa di più profondo e sotterraneo. Era la spia, la punta di un

iceberg di un cambiamento di gusto che non si spiegava soltanto con la ricorrenza centenaria (1791-1991) e con il relativo *battage* pubblicitario, e nemmeno con la fioritura di film mozartiani (*Amadeus* in testa, ma anche *Noi tre* di Pupi Avati).

A proposito del centenario mozartiano (ma la cosa vale in genere per tutti i centenari) mette conto aprire una piccola parentesi. Quanto il fatidico 1991 finì, Ennio Pastorino emise un grido di sollievo salutando la fine della commercializzazione di Mozart: “Anno di farfugliamento abborracciato - lo definì - e di scelte opportunistiche, di vendite nelle edicole, di esecuzioni improvvisate e riproposte da sbiaditi fono-ricordi quasi inascoltabili, passeggiate di piazza, esecuzioni non stop, sciocchi inviti alla consumazione dell’autore con magliette e fazzoletti con stampata l’ *Eine kleine Nachtmusik*: inviti alla gente ad ottemperare ai suoi obblighi economici nei riguardi dell’industria culturale”. L’illustre allievo di Benedetti Michelangeli indicava parecchi colpevoli: assessori (i centenari, d’altra parte, sono stati argutamente definiti la malattia infantile degli assessori), direttori artistici, impresari; ma anche ...musicisti. “Alcuni - proseguiva - che hanno schivato nel periodo scolastico il commemorato, si prestano al triste baratto preteso da organizzatori e pubblico: suona l’autore oggetto di celebrazione e avrai il tuo angolino di celebrità e di soldi. Ti piaccia o non ti piaccia, ti sia o non ti sia congeniale, sì da permetterti di identificarti nel suo mondo, riuscendo a parteciparne i significati a chi ascolta il tuo messaggio fiducioso della tua integrità artistica”. E concludeva facendo osservare che il 1991 aveva fatto registrare lo stesso numero di buoni concerti mozartiani degli anni precedenti: segno che Mozart non aveva alcun bisogno di una ricorrenza per essere eseguito!

Ma torniamo a noi. La parentesi non è stata del tutto inutile perché ci ha fornito la testimonianza che ancora negli anni Settanta e anche Ottanta del secolo scorso non c’era la consapevolezza generalizzata della grandezza vera di Mozart, neppure da parte dei pianisti stessi! Ne ho conosciuti infatti moltissimi che a mala pena conoscevano qualche pagina del *Don Giovanni* e del *Flauto Magico*, ma niente delle altre opere teatrali che assommano a ben 21 (24 se contiamo il balletto per l’*Idomeneo*, i frammenti de *L’oca del Cairo* e *Lo sposo deluso*; 25 se mettiamo nel conto anche ... il *Requiem*: si tratta di mettersi d’accordo su quel che intendiamo per teatro!). Neppure sospettavano, insomma, che Mozart per tutta la vita (trent’anni di attività compositiva: ha scritto la sua prima composizione a 5 anni ed è morto a 36), dall’ *Obbligo del 1° comandamento*, scritto a 10 anni, alla *Clemenza di Tito*, terminata due mesi prima della morte, ha trattato ininterrottamente il teatro! Per non parlare dei circa 71 numeri di catalogo fra arie, terzetti, quartetti, rondo e duetti, dal 1765 (*Va dal furor portata*) all’aprile del 1791: veramente tutta la vita!

Torniamo ancora a noi. Mozart fa cadere Beethoven, lo soppianta. Ossia: l'industria fa cadere Beethoven per Mozart, fiutando qualcosa. Ma cosa? Sono sempre più i giovani che da una decina d'anni a questa parte sentono Mozart e lo consumano avidamente: sarebbe tuttavia troppo semplicistico attribuire ciò all'effetto *Amadeus* che, pure, lo ha smitizzato e, puntando esclusivamente sul *mystery* della morte e su alcuni fatti veri (parolacce, scatologia, stravaganze e persino punte di dissolutezza) lo ha tradito, non facendo neppure sospettare la potenza della sua partecipazione alle problematiche sociali, politiche e religiose dell'epoca, la sua immensa apertura mentale verso il progresso e infine la sua lotta contro il pregiudizio, l'ignoranza e la superstizione!

Ma se il fascino, oggi al culmine, di Mozart sui giovani (anche su tanti che normalmente non ascoltano la musica cosiddetta classica) non dipende da cause esterne, da che dipende? Ci può illuminare una dichiarazione di Branduardi: "La musica esprime e realizza il desiderio di vedere oltre lo specchio, al di là dell'apparenza. Per questo alla musica non chiedo nulla, non faccio analisi. Non c'è molto da dire: meglio chiudere gli occhi e ascoltare. La musica è un fatto magico. Bisogna semplicemente lasciarsi andare. Ma per farlo ci vuole sensibilità. E un artista deve averla, anche a costo di raggiunger effetti patologici". 'Sensibilità': una delle chiavi è qui. Forse per Beethoven la sensibilità, anche se si tratti di ipersensibilità, non basta: ci vuole di più sul piano concettuale e argomentativo. Certa è una cosa: trent'anni fa la vendita di L.P. di Mozart nelle edicole sarebbe stata inconcepibile. Mozart era certamente considerato grandissimo, ma neppure un mozartiano dichiarato come un Mila o un Confalonieri l'avrebbe messo sul piano di un Bach o di un Wagner senza almeno qualche riserva mentale: oggi il primato di Mozart è scontato ed egli è identificato dai più con la musica stessa!

È stato argutamente notato da Carli Ballola che il mito di Mozart ha progressivamente sostituito quello di Beethoven che è sceso dal piedistallo con la dignità di un sovrano spodestato. L'autore della *Nona* sinfonia (il cui finale si è imposto come inno europeo: ma quanti lo sanno?) ha ceduto lo scettro all'autore della *Sinfonia n. 40 in sol minore*. Ma c'è un fatto nuovo ed impressionante: il mito di Mozart non ha niente a che vedere con quello di Bach o di Beethoven o di Wagner. Per questi maestri c'era (e c'è) un che di imbalsamato, di religiosa venerazione, quasi in un sacello con ceri ed ex voto! A Beethoven ci si accosta col cappello in mano, con il *favete linguis* all'ingresso del tempio, con un rapporto di subordinazione, di annullamento. Mai ci sogneremmo con costoro un rapporto confidenziale, ammiccante: non dico da pacca sulla schiena, ma di amore fiducioso, come verso un fratello maggiore. È questo invece ciò che avviene nel rapporto con Mozart da parte di tanti giovani e giovanissimi: un amore profondo,

fatto di fiduciosa confidenza, come quello che può nascere all'interno di amicizie cementate da tutta una vita, tra i compagni di un cammino lungo e faticoso.

Quello instaurato da parte di tanti giovani con Mozart è indubbiamente un rapporto tra un mortale e un dio, ma molto simile a quello che Saffo intreccia con la sua dea, Afrodite! Col dio Beethoven, col dio Wagner (per carità: draghi sputanti fuoco, walkirie, anelli magici, rami secchi che germogliano, boschi e castelli incantati, maghi e cavalieri, nani, vampiri, coppe col sangue di Cristo...!) il rapporto non può essere che di religioso silenzio! L'Olandese volante, Tristano, Sigfrido e il Graal sono lontani; ed è altrettanto lontano il beethoveniano mondo di titaniche lotte coronate da una vittoria tanto sofferta quanto sicura. Ed ecco l'alternativa che l'attuale momento con la crisi delle grandi idee, con l'assenza dei grandi messaggi presenta su un piatto d'argento: l'espressività di Mozart, la sua immediatezza, la mimesi realistica (*Nozze di Figaro*), l'estraniamento ironica (*Così fan tutte*), l'impatto con l'al di là e il suo fiato fetido sul collo (*Don Giovanni*). E c'è di più: la tensione conflittuale, che in Beethoven è risolta, in Mozart rimane fortemente irrisolta. I suoi epiloghi teatrali lasciano un che di indefinito, a volte persino di stridente e di amaro (*in primis* quello del *Don Giovanni*, il cui finale sereno, subito dopo quello tragico, era stato infatti per lo più tagliato durante l'Ottocento e fu restaurato da Mahler ai primi del Novecento!).

Mozart dà sempre l'impressione di barare al gioco, di sfuggire dietro gli scatti di umore, la mobilità, le maschere, le scatole cinesi. E poi c'è l'ambiguità continua, l'equilibrio fra paradiso e inferno, fra luce e ombra. Busoni nei suoi celebri aforismi lo definisce "genio amante dell'ordine" ed afferma che in lui "miracoli e diavolerie hanno sempre le 16 e le 32 battute". Mendelssohn nel suo celebre racconto sui musicisti nell'al di là, ne distribuisce un bel po' nel Paradiso, nel Purgatorio e nell'Inferno, ma solo a Mozart concede il privilegio di potersi spostare a suo piacimento in tutti e tre i regni!

Dice ancora Busoni: "Il suo gesto discreto, il suo sorriso non sono quelli di un diplomatico o di un attore, ma quelli di un animo puro, e tuttavia di un uomo di mondo". E poi, in tempi di rivendicazione delle peculiarità nazionali, in tempi di allentamento del concetto di arte nazionale, rimane l'ambiguità suprema, difficilissima da risolvere: è austriaco? è tedesco? è italiano? Certo, per essere austriaco è troppo italiano e per essere italiano è troppo tedesco! Dell'amore fatto di fiduciosa confidenza fra compagni di strada fa fede il nome! Mozart è l'unico musicista in tutta la storia della musica che chiamiamo tutti per nome: 'Amadeus'! E pensare che egli non si è mai firmato 'Amadeus', tranne che in una lettera scritta al padre (14, XI, 1777) in un raro momento di umorismo autoironico: "Io, *Johannes, Chrisostomus, Amadeus, Wolfgangus, Sigismundus...*". Mozart abitualmente firmava 'Amadé...'!

Potremmo chiamare ‘Luigi’ (come pure qualche volta si è firmato!) l’autore della *Nona*, un musicista - filosofo, imbevuto di utopia umanitaria, di appelli trionfalistici, di titanico prometeismo, di concezione eroica dell’uomo, di immersione nella natura e di aspirazione continua alla Divinità? Un artista che non si concede neppure quando è di buon umore, come nell’ *Ottava* sinfonia dove un sorriso all’acido fenico, pieno di intellettualismo un po’ caratteriale, mantiene egregiamente le distanze: c’è sempre qualcosa di cosmico, di pregnante, imbevuto di satira, di rapporti di forme, di considerazioni perentorie sul rapporto fra il passato e il presente, con un occhio continuo anche al futuro!

In Mozart c’è comunicazione espressiva euforica, commedia umana, scontro-incontro di personaggi anche nella musica strumentale, senso della provvisorietà e della precarietà dei valori (*Così fan tutte*: un libretto che Beethoven, catafratto in quel puritanesimo per cui rimpianse che Mozart avesse sprecato il suo talento in un argomento quale il *Don Giovanni*, non avrebbe neppur preso in considerazione!), ininterrotto cangiare di “affetti” in un impressionante alternarsi di tratti lirici, patetici, grotteschi, cupi, umoristici, concitati, anelanti, languidi, teneri. Senza parlare degli ultimi lavori, così introversi, fra cui la *Sonata K 576*, che presenta nel 1° tempo un unisono perentorio; nel 2° tempo un andamento espressivo teatralissimo per il contrasto quasi fra due personaggi: uno che si esprime con una caratteristica figura in cui giustamente Casella trova un’anticipazione rossiniana in rapide, perlacee biscrome, e uno che gli si oppone, o meglio gli si affianca, con un gioco di semicrome reso pieno di misteriosa dolcezza dall’abilissima modulazione a fa diesis minore; nel 3° tempo una spigliata brillantezza dove è espediente tipicamente teatrale la doppia esposizione del tema, prima con un accompagnamento quasi pizzicato di archi, poi con una specie di moto perpetuo di terzine.

E così si capisce che il senso teatrale, l’aspirazione continua alla scena, l’immissione continua di “affetti” e di “effetti” nella musica strumentale e pianistica in particolare costituiscono una delle principali ragioni del fascino eterno di Mozart, e della sua particolare penetrazione negli ascoltatori odierni, del suo avere scalzato e sbaragliato praticamente tutti i ...collegli!

“La mobilità estrema di quella musica - spiega Alfredo Casella in apertura della sua celebre edizione (Ricordi) in due volumi delle *Sonate e Fantasia* - che pare fatta apposta per la scena, il suo modo inconfondibile di sempre ‘conversare’, la vivacità contrastante dei vari elementi che sembrano altrettanti differenti personaggi, la perfetta naturalezza della discorsività, il carattere infine della melodia, la quale appare indissolubilmente legata al suono ed al ritmo di parole che un prodigio abbia mutato in pura musica, tutte queste caratteristiche fanno di questa arte un fatto essenzialmente teatrale. Figaro, Susanna, Cherubino, Bartolo, Leporello, Donna Anna, Zerlina, Masetto, il ‘dissoluto’ Don Giovanni:

ad ogni istante quelle figure ed innumeri altre balzano fuori da quella fantastica musica ed ognuna di quelle mirabili pagine fa continuamente pensare a qualche ‘scena’ di opera.

E come tali vanno interpretate, con quel senso della vera teatralità che nulla ha a vedere con ciò che oggi si usa chiamare teatro lirico”.

Ma cosa si intende infatti per ‘teatro lirico’? Non certo l’elencazione di temi e spunti teatrali o da teatro. Si potrebbe entrare in questo ordine di idee, e in tal caso chiuderemmo subito la nostra conversazione: tema rossiniano nella *Sonata in re magg. K 576*, sopra citata; tema wagneriano (dei *Maestri Cantori*) nell’*andante K 533* (chissà se Wagner conosceva questo pezzo!); tema della sinfonia del *Barbiere di Siviglia* nello stesso andante; tema che rammenta *Papageno* nel rondo finale del *Concerto n. 17 in sol magg. K 453*; clamoroso, per finire, lo spunto de *La donna è mobile* del *Rigoletto* nel secondo tema del primo tempo della *Sonata in fa magg. K 332*, che Verdi ben difficilmente conosceva!<sup>59</sup> Non è questa la strada giusta: non di ‘teatro’ in questo senso vogliamo parlare!

Prima di tutto vediamo come definire Mozart nei confronti del pianoforte e degli interessi musicali. La stagione dei viaggi in Italia (dove ebbe in ogni modo occasione di fare utili incontri e di accumulare importanti esperienze) ebbe termine nel 1773 col ritorno a Salisburgo dove rimase fino al 1777. In questo ambiente grigio e borghese Mozart si liberò dell’ influenza italiana riavvicinandosi al contrappunto (compose quartetti chiusi da fughe e i quartetti detti “del sole”

---

<sup>59</sup> A proposito di questa straordinaria sonata è stato osservato (*Cover note* all’ interpretazione mozartiana di W. Gieseking per la EMI) che è senza dubbio la più conosciuta e anche quella che sta al di sopra delle altre: la sua originalità non ha riscontro in nessuna sonata precedente. Parlando dell’opera strumentale di Mozart, Schoenberg disse una volta che essa dimostra nel suo autore la stessa capacità di tutti i compositori di *opera buffa*, cioè di aggirarsi in uno spazio piccolissimo. La *Sonata N. 12* è la miglior dimostrazione di tale affermazione: tanto nel primo che nell’ultimo movimento la musica presenta dei costanti mutamenti di carattere, spesso senza alcun preavviso, ma sempre convincenti. Il tema principale potrebbe essere considerato come una formula di accompagnamento che precede l’enunciazione della melodia di un cantante o di un violinista.

E l’impatto che attendeva la seconda enunciazione non si fa attendere. Arriva sotto forma di un’improvvisa esplosione di *Re minore* che Mozart ha segnato *forte* perché non siano fraintese le sue intenzioni; effettivamente, tutto il passaggio che segue ha una furiosa insistenza che ricorda il primo Beethoven.

Il tuono finalmente cessa e il secondo tema arriva a passo di danza ma senza grande rilevanza. È melodico e *lirico* quanto il primo, in forma di serenata e con accenni ai corni e ai legni dell’ orchestra. Improvvisamente ci si sente presi e scaraventati a teatro nel bel mezzo di un entusiasmante finale

con tre grandi fughe a parecchi soggetti). Purtroppo per lui, fin dal 1772 era morto l' Arcivescovo che lo aveva protetto e gli era succeduto il Colloredo che gli fu sempre ostile. Con costui i rapporti furono sempre più tesi per sfociare nella grande crisi del 1776: crisi di crescita morale, culturale e sociale che fu salutare e portò comunque l'anno successivo alla richiesta, esaudita, di cercar fortuna altrove.

Partì per Monaco, poi passò ad Augsburg e quindi a Mannheim, dove ebbe modo di conoscere la famosa orchestra e si innamorò di Aloysia Weber, una delle quattro figlie di Fridolin Weber, fratellastro del compositore Carl Maria. Passò quindi a Parigi dove assistette, senza prendervi parte, alla *querelle* fra 'gluckisti' e 'piccinnisti'. A Parigi fece eseguire la *Sinfonia in re magg.* detta *Parigina*, un classico esempio di come un certo ambiente può influenzare uno stile, rendendolo quasi irriconoscibile (lo stesso accadrà per es. a Verdi col *Don Carlos!*). Dovette quindi rientrare a Salisburgo e per recarvisi ripassò da Mannheim, dove scoprì che Aloysia neppure si ricordava di lui, anzi gli rideva dietro!

La condizione di Mozart a Salisburgo col Colloredo era più o meno quella di un servo ed ivi egli si sentiva come in prigione: trovò finalmente la forza di liberarsene nel giugno del 1781. Risale al marzo di quell'anno la famosa lettera al padre: "Pranziamo alle 12; i valletti siedono a capo tavola; io ho l'onore di prender posto al di sopra dei cuochi". Per l' Arcivescovo Colloredo i cuochi stavano al cibo come i musicisti alla musica: ognuna di queste due categorie di persone si occupava di un servizio di corte da lui ritenuto importante!

Mozart, che nel frattempo aveva incassato il pieno e cordiale successo dell'*Idomeneo, re di Creta* a Monaco, si allontanò da Salisburgo per stabilirsi a Vienna ed unì la ribellione all' Arcivescovo con quella al padre: si sposò infatti, senza il suo consenso, con Costanza, sorella di Aloysia (nonostante quello che comunemente si crede, il padre finì col comprendere il desiderio di emancipazione del figlio e con l'accettare la giovane nuora che in fondo non gli fece cattiva

---

di *opera buffa*. Il terzo tema non tarda ad apparire, lirico come gli altri due; poi, alcuni spavaldi trilli e 'sforzati', sempre di carattere operistico, portano l'esposizione alla sua fine.

Per iniziare lo sviluppo si ritorna a un tema lirico di minuetto più incantevole dei precedenti se ciò fosse possibile. Per finire lo stesso sviluppo si deve tornare al teatro d'opera.

In questo movimento c'è la distruzione completa di ogni idea di *forma-sonata* perché s'impara invece che la forma è 'ciò che la musica fa'. L'*Adagio*, poi, si può considerare un po' come un'aria cantata da una delle più nobili e sofferite eroine operistiche mozartiane: in realtà si può definire più dignitoso che profondo.

impressione!). Da Vienna non muoverà più la sua residenza: aveva gettato per sempre quella livrea che invece Haydn avrebbe indossato ancora per anni, addirittura provando un certo senso di smarrimento quando dovrà abbandonarla per forza!

A Vienna i sogni di Mozart cominciarono a realizzarsi. Il suo piano era scrivere opere -idea fissa che attraversa tutta la sua vita - e guadagnarsi da vivere suonando nelle accademie: idea coraggiosa, come si è visto, per un musicista, date le consuetudini vigenti! Per ispirata che fosse la sua produzione concertistica, sonatistica e cameristica, il suo chiodo fisso era il teatro, da cui era come affascinato. Lo Stendage arriva a definire “sottoprodotti” i generi musicali non drammatici trattati da Mozart, il cui cuore non palpitava che per il palcoscenico! Eppure, si badi bene, con l’ opera si poteva acquistare la gloria e la popolarità (i motivi delle *Nozze di Figaro* risuonavano dappertutto, da Praga a Vienna, a Monaco, a Parigi), ma non si mangiava: dal *Ratto del serraglio* il compositore ebbe a malapena un compenso per la prima! Guadagnavano di più i copisti!

Ecco dunque lo strano caso del ‘Dr. Amadeus’, con l’hobby divorante del teatro verso il quale lo trascina un’ incoercibile vocazione (che si potrebbe definire quasi morbosa se si pensa agli sforzi compiuti dal Maestro sul finire della sua vita terrena per comporre e seguire il *Flauto Magico*, a scapito del *Requiem* per il quale, come si sa, aveva addirittura ricevuto un congruo anticipo) e di ‘Mr. Mozart’, pianista, insegnante e compositore di musica sinfonica e da camera per professione!

Mozart aveva istintivamente adottato il più antico ed ingenuo meccanismo di avvio alla carriera: quello del libero professionista che si fa impresario di se stesso e si assume tutti i rischi economici.<sup>60</sup>

Certo il Mozart che va a Parigi ci va col pianoforte come strumento di lavoro: quando si congedò dal Colloredo col classico calcio nel sedere, vide nel pianoforte il ‘salvavita’! “Non ho che una sola allieva – scrive - la contessa Rumbeck. Potrei di più se ribassassi i prezzi: ma perderei il credito. Prendo 6 ducati per 12 lezioni!”. In realtà con i concerti e le lezioni ottenne credito e clientela, e facilmente perse entrambi. Quella di Mozart che visse a Vienna in povertà è leggenda: in realtà egli non fu mai povero, ma visse costantemente al di sopra delle proprie possibilità, spendendo sempre più di quanto non

---

<sup>60</sup> Cfr. P. Rattalino, *Da Clementi a Pollini*, pag. 389; lo stesso Rattalino, op. cit., pag. 360, parla di “innocente meretricio” a proposito delle cinque sonate preparate a Salisburgo “da rifilare ai dilettanti”!

guadagnasse, procurandosi anche spesso lussi che non poteva permettersi, a farsi dalla carrozza, il cui mantenimento era allora costosissimo.

Alfredo Casella nel citato commento, tentando di comunicare qualche punto sull'interpretazione mozartiana, notava che la dinamica è generalmente dominata dal *piano* e dal *forte* e che non abbondano né il *crescendo* né il *fortissimo*: si tratta di una sorta di "bianco e nero con pochi piani inclinati". Non si può non concordare: direi che qui, nelle sonate e nelle fantasie va cercata la 'teatralità'. Il continuo sbalzare fra due diverse altezze è ravvivato da inflessioni di carattere vocale e cioè umano, proveniente non da un piano cerebrale, ma da affetti umani: voci, sorrisi, lacrime improvvise, accenti, languidezza. Il tutto legato ad un tocco esasperato, favorito dal fatto di usare pianoforti viennesi, a differenza di Clementi che usava pesanti e massicci pianoforti inglesi e prediligeva ottave, terze, seste, cantabilità aperta: un qualcosa di più specificatamente pianistico, anche nell'uso del pedale.

Ed ha ancora ragione Casella (*ibidem*) quando afferma che Mozart realizzò il miracolo di avere uno stile sempre identico, qualunque fosse la destinazione della sua musica: è lo stile dell'uomo comune che lavora per vivere, ma appena può va alla partita! Mette conto a questo punto di ribadire che per teatro non si intende necessariamente soltanto l'opera in musica con le sue convenzioni, ma tutto un complesso di caratteristiche sempre presenti: mobilità, conversazione continua, vivacità contrastante di elementi che sembrano personaggi, melodia sempre riconducibile al suono di parole, al ritmo di parole in tedesco o in italiano ( e persino in latino!) parole che, come per incantamento, sono scomparse lasciando forma e risonanza come conchiglie fossili.

Prendete la *Sonata in si bem. K 570* col primo tema del primo tempo in ottava e paragonatelo all'incipit dell' *Appassionata* beethoveniana: in Beethoven non c'è niente da cantare, non c'è un personaggio; in Mozart viene in mente un testo bizzarro, un *farfallone amoroso*. E non è un *coup de théâtre* il fatto che sul motivo del primo tema si innesti il secondo, come se una voce (un *tenore*, o meglio un *buffo*) continuasse a declamare inesorabile in duetto con la petulante esternazione di un *soprano*? E la cosa si ripete in un gioco che esige miracoli di tocco e di furbesca eleganza, di ammiccamento, come di parole ora dette all'orecchio, ora gridate. E che dire dell' *adagio* dove viene da pensare nell'incipit a un duetto fra *contralto* e *soprano* che poi si amplia in terzetto quando il *buffo* comincia a borbottare note ribattute? Le parole può metterle l'esecutore, ma è importante che questi, suonando pensi a parole sensualmente delibate!

Insomma il pianista beethoveniano deve spesso pensare, suonando, all'orchestra, ai colori strumentali, all'intreccio sinfonico: legni, trombe, timpani, tremoli di archi; invece l'autentico pianista mozartiano deve continuamente

pensare a personaggi che parlano, sgusciano dentro o fuori, litigano, piangono, ridono e soprattutto conversano. Siamo di fronte ad un 'fatto teatrale': Cherubino, Leporello, Zerlina, Fiordiligi, Sarastro, Masetto! E che dire, infine, del *rondo* con quelle note ribattute che sembravano a Casella trombe con sordina, e che sembrano davvero un insieme di opera buffa?

Casella tuonava contro le esecuzioni mozartiane inintelligenti che trasformano la freschezza in tedio e pedanteria e la 'finta semplicità' in povertà: Mozart era un uomo vivo, sano, non debole ed effeminato (nella prima metà del secolo scorso qualcuno lo pensava!), ma virile, sensibile e capace, sì, di ubriacarsi, ma anche di esprimere tanto il più gioioso ottimismo come il più tenebroso senso del tragico (si pensi alla *Fantasia n. 4 in do min.* che si apre e si chiude con un'atmosfera sonora che può essere ben interpretata, secondo noi, soltanto col pensiero rivolto al marmo tombale del Commendatore!).

Ed ecco che torniamo a ribadire la teatralità della musica mozartiana: ossia il senso di una vita vissuta che sta al di là delle note, nel palcoscenico. Ricordate la frase di Branduardi: la musica esprime il desiderio di vedere oltre la realtà, oltre lo specchio, al di là dell'apparenza? In ogni tempo di sonata c'è una vita intensa e frenetica di personaggi che vivono una vicenda su un palcoscenico: Mozart, che scriveva per lavoro, intanto pensava a come far muovere, conversare, parlare e correre i suoi personaggi!

Un altro aspetto teatrale, senza il quale non si suona Mozart, è l'enorme vita ritmica di un'arte ferreamente precisa, senza abbandoni romantici: non si può non concordare con Casella quando invita al rifiuto programmatico di *rallentandi* e *accelerandi* che danneggerebbero l'essenza drammatica, di respiro, della continua conversazione. Un grande maestro diceva che i pianisti non sanno mai respirare: il pianista mozartiano deve interpretare la melodia lasciandola respirare. Solo così, restituendo il carattere vocale e parlante, sarà sicuro di aver colto nel segno.

Nei concerti Mozart introduce gli affetti e sta attento a mantenerne il carattere standard di intrattenimento sociale che era fonte di plauso e di considerazione economica. Non dimentichiamolo mai: col teatro Mozart si appagava, si divertiva, viveva; col pianoforte si sostentava, alla sua maniera sussisteva! Prendiamo il *Concerto in sol maggiore n. 17, K 453*: come viene violentata la *forma sonata*! Ricordate che nel primo tempo del concerto il compositore costruisce? Mozart lo fa, alla grande: intanto accresce l'orchestra aggiungendo agli oboi, ai fagotti e ai corni un flauto, e poi apre il tutti con un vero e proprio *coup de théâtre*: invece di inventare un tema e lavorarlo mettendolo in contrasto con un altro, 'mette in scena', è il caso di dirlo, cinque idee giustapposte! Si pensi a cinque personaggi, a cinque "caratteri": ecco la teatralità di Mozart! Il pianoforte non regge e seleziona. Siamo sempre in teatro: dei

cinque personaggi, due sono, per così dire, uccisi e il solista ne lavora tre. E sono risate e sberleffi che non si sa dove vanno a parare, dentro un andamento molto drammatico. Nel *rondo* si capisce tutto: ecco spuntare Papageno o chi per lui: vattelapesca che essere può essere quello evocato! Di certo non sta fermo: balla, canta, corre, si ferma! Nel *Concerto in re min. K 466*, di cui abbiamo già detto, Mozart porta un danno irreparabile all'immagine sociale del concerto col suo procedere inquietante, problematico, drammaticissimo. Col *Concerto in la magg. n. 23, K 488* viene recuperata la funzione sociale del concerto, eppure nel *lento* centrale in *fa diesis min.* il pianoforte canta intensamente come non mai su quella che potrebbe essere un'aria di addio, di suicidio, di partenza per l'esilio: qui il pianista o riesce a far diventare il pianoforte voce umana o cambi mestiere!

Un altro movimento operistico nel carattere è il *lento* del *Concerto n. 14 in mi bem., K 449*: finisce con la mimèsi del singhiozzo con i sincopati: è il "piangi fanciulla" di Mozart! Nel rondo il Maestro supera se stesso: apre con un tema pomposo che il pianoforte rifiuta di suonare interamente e si abbandona a ornamentazioni che quasi tentano di impedire ai violini di suonarlo correttamente. Donde ilarità, che si colora di lacrime nel *minore* finale: come fanno i bambini che tramutano repentinamente il riso in pianto e viceversa! Nel *Concerto n. 13 in do magg., K 415* sembra fare (è semplicemente delizioso!) gli errori che contesta ai dilettanti con la celebre *Eine musikalische Spass*. Dappertutto si sente il suo commento, come nel celebre concerto per corno di cui possediamo l'autografo, dove ha scritto qua e là i commenti in italiano del tipo: "Oh, che coglione!", oppure "Asino!", oppure ancora "Qui ti volevo!". È vero che il cornista destinatario del concerto era un virtuoso allora celebre e suo intimo amico, ed è vero anche che aveva vent'anni: ma ancora a trentasei e sul punto di lasciare questo mondo non era affatto cambiato...!

## 2. Lo strano caso del Dr. Gioachino e di Mr. Rossini Ovvero: L'ultima truffa di Gioachino

In principio era un solo Rossini: quello del *Barbiere*, della *cavatina*, del *crescendo*, della risata enorme e fragorosa; il personaggio ironico e sornione, caustico e brillante, olimpico e ghiottone. Poi il *cliché* si è spezzato e un'opportuna *renaissance* ha rivelato un secondo Rossini, quello "serio", annidato in tanti poderosi (e ponderosi) spartiti anteriori a quel *Guglielmo Tell* che unico era riuscito a lambire il repertorio, divenendo peraltro più famoso che realmente conosciuto. Anche se la cosiddetta *Rossini renaissance* ha onestamente ribadito il valore assoluto di due soli spartiti, il *Guglielmo Tell*, appunto, e il *Mosé in Egitto*, la rappresentazione e lo studio attento di lavori come *Tancredi*, *Zelmira*, *Otello* e *Semiramide* hanno fruttato nuove ed importantissime acquisizioni critiche. Ma non basta: un terzo Rossini si è aggiunto ai primi due man mano che si è venuta esplorando la *silva* di quelle composizioni, che l'Autore volle chiamare *péchés de vieillesse* e che si distendono in un arco quarantennale dal "gran rifiuto" dopo il *Tell*, praticamente fino alla fine della vita. Si tratta di pezzi per pianoforte (Rossini mantenne un'invidiabile tecnica, frutto di un quotidiano esercizio: non senza fine ironia si definiva "pianista della quarta classe"), per coro, con e senza accompagnamento di pianoforte, e di musica da camera per vari organici, vocale e strumentale.

Questi brani costituiscono un aspetto imprescindibile dell'arte di Rossini, poiché vedono il Maestro, ormai libero dagli impegni di teatro e dalla tirannide di impresari, cantanti, trafficanti e sensali, dare la stura a tutto il suo spirito ironico e beffardo, tagliente e finemente umoristico. Sono brani dai titoli spesso divertenti e paradossali che a volte valgono, meglio di una lettera o di una dichiarazione, a rivelare le idee più riposte, gli smarrimenti, le profonde turbe nervose che per decenni, con alterna vicenda lo tormentarono. Spregiatore dei tempi moderni, dedicò alla ferrovia (quasi un emblema del mito positivistico del progresso ancora pochi anni più tardi nel "mostro" carducciano) un pezzo pianistico imbevuto di un umorismo all'acido fenico, dove si descrive con abili tratti mimetici uno scontro ferroviario, una tremenda catastrofe con morti e feriti. Il tutto sotto il titolo: *Un petit train de plaisir!* Un valzerino particolarmente grazioso nella sua gracilità è intitolato: *L'olio di ricino!*

Il quadro si completa con un quarto Rossini, quello che potremmo definire "sacro" e che aveva i suoi massimi documenti nello *Stabat Mater* e nella *Petite Messe Solennelle*.

Abbiamo detto aveva, poiché a questi due lavori si sono aggiunti recentemente un'altra pietra miliare (la napoletana *Messa di Gloria* del 1820) e una preziosa scheggia (il *Gloria* a tre voci, inedito, rinvenuto nel fondo Malerbi a Lugo ed eseguito per la prima volta in quella città nel novembre del 1922).



Sopra, un Rossini quadruplica, elaborato da una caricatura ottocentesca.

Quattro Rossini dunque, o meglio un Rossini con quattro facce, solo in apparenza diverse ma in realtà tutte segnate, in maggiore o minore misura, da un “male oscuro”: quella incapacità di adattarsi ai tempi nuovi, agli spiriti dell’Ottocento Romantico, di cui non saranno mai abbastanza sottolineati i risvolti di angoscia e di sgomento, di crisi profondissima e lancinante dell’uomo che sprofonda ed annaspa, perché privo ad un tempo del baluardo dell’operare e del conforto della fede.

Rossini, del resto, era apparso nel panorama della musica italiana come una meteora: aveva chiuso un mondo e ne aveva aperto un altro. Aveva chiuso l’epoca del Metastasio, non di quello “cattivo”, emblema della mollezza e della cortigianeria, ma di quello “buono”, cantore dei sentimenti e del cuore, della storia e della vita. Quella borghesia che, come è stato scritto,

emerse nel palcoscenico della lirica, prima che nella vita sociale e politica, trovò il suo bardo in Rossini, il quale, passati e lontani i ricordi della Rivoluzione francese e dell'Epopea napoleonica, cantò il ritorno alla vita vissuta con gioia e serenità; con egoismo, forse, e con una forte dose di scetticismo, ma anche con tanto buon senso: uno stato felice ed unico, che è stato definito *carpe diem* lirico e sapienza ignorante, quasi un "momento oraziano liricamente buttato come una battuta d'aspetto fra Enciclopedismo e Romanticismo" (Degrada).

Reazione, quindi, come è stato lasciato intendere, ma non reazione nel senso politico (se per reazione si intende restaurazione, sbirri, processi iniqui, capestro): piuttosto nel senso di ricerca di un equilibrio, di riaffermazione di una "vita normale" e di recupero di valori.

Dopo aver dominato l'Europa come un imperatore (prima dell'affermazione delle scuole nazionali che lo fecero sciogliere come neve al sole, quello italiano era un vero impero musicale: Spontini dominava a Berlino, Morlacchi aveva in pugno la vita musicale di Dresda, Cherubini reggeva con pugno di ferro il Conservatorio di Parigi), tanto da scalzare addirittura Beethoven a Vienna e da far desiderare a Berlioz che una bomba lo facesse saltare con tutto il *Theatre Italien* di cui aveva assunto la direzione nel 1824, Rossini si ritrovò nella fiumana delle nuove istanze romantiche come un naufrago di lusso, improvvisamente sopravvissuto a se stesso.

Uomo del Settecento, figlio o figliastro dell'Illuminismo, Rossini non poté compiere quello che sarebbe stato per lui uno sforzo veramente gigantesco di rinnovamento (quello per intendersi pienamente riuscito a un Monteverdi o a un Verdi): sopraffatto e smarrito, pervenne all'unica conclusione possibile: il ripudio dell'opera in musica!

Ripudio che pagò a caro prezzo, anche con le famose turbe nervose e la nevralgia che gli impedì di lavorare, come generalmente si è creduto e si crede, a partire dal Roncaglia, basandosi su varie testimonianze e soprattutto su lettere come quella celebre del 1852 a Domenico Donzelli: "Hai tu dimenticato, mio buon amico, lo stato di impotenza mentale e ognor crescente in cui vivo? ... La musica vuol freschezza di idee: io non ho che languore e idrofobia!". Ebbene, noi ci crediamo in qualche modo legittimati a ritenere le turbe nervose e la nevralgia del Maestro "effetti" più che "cause", dell'impotenza creativa e ci sembra di poter intravedere, dietro la trama delle querimonie e dei gesti estremi, il rimpianto per la musica "pura", del cui mancato approfondimento ebbe ad incolpare - nel celebre colloquio con Wagner - l'ambiente italiano, che faceva perno sul teatro, e nel teatro imponeva ogni sorta di assurdità: almeno per quanto riguarda la superficialità di certe convenzioni melodrammatiche, certamente il Pesarese non scherzava!



*En passant* noteremo infatti che alcune celebri affermazioni sono state generalmente, ma a torto, interpretate come virtuosistico sfoggio di ironia ai danni di Wagner, come se questi fosse ancora il classico tedesco grezzo della tradizione rinascimentale, incapace di rendersi conto di essere preso garbatamente in giro. Del fatto che Rossini parlasse invece molto sul serio potrebbero essere valide, e addirittura drammatiche testimonianze la firma musicata e il famoso *Duetto dei gatti*. Questa *pièce* è stata sempre ascoltata come una mera stravaganza, frutto del genio comico del Pesarese: potrebbe essere invece ascoltata come graffiante (è il caso di dirlo!) e inquietante autoironia.

Che dire poi della firma? Pochissimi hanno notato che Rossini è, forse, l'unico musicista che abbia musicato la propria firma, ma nessuno che ci risulti ha mai visto in tale documento la natura di intima e drammatica confessione! Consta di tre battute in *la bemolle* che presentano la più vieta e triviale cadenza con la quale possa concludersi la più banale aria operistica, con quel "*Ros-si-ni*" che precipita dalla dominante alla tonica, con tanto di corona che allunga il "*-si-*" a piacimento: è come se il compositore ammettesse quasi sardonicamente: "Ebbene, sì, questo sono io: un *operista* agli antipodi della *musica pura*!". E certo l'autore di tanti spartiti di successo non poteva non dispiacersi quando gli capitavano per le mani caricature come quella celebre che lo vede grassoccio, con la faccia beota di borghese soddisfatto, con un sacco recante la scritta "RENTES" sotto il braccio e le mani sprofondate nelle tasche, da una delle quali, per un supplemento di contumelia, emerge uno scartafaccio con la scritta "*musique facile*"! Davvero doveva sentirsi un *operista*, affastellatore di duetti per gatti!".



Prima del "silenzio" volle tuttavia dimostrare, innanzi tutto a se stesso e poi all' Europa intera, il suo genio anche nella nuova "direzione": e dette apertamente lezione di drammaturgia, di stile e di orchestrazione con quel *Guglielmo Tell* così "aperto" alle istanze romantiche, a tutte le istanze romantiche: boschi, natura selvaggia, tempesta sul lago, "selva opaca, deserta brughiera", esaltazione della

libertà e lotta contro il tiranno. Il finale della sinfonia è quasi una sfida a Metternich, con quella cavalcata sostanzialmente epica che non collima certamente con l'artista del quieto vivere, della buona tavola e dell'agnosticismo politico.

Come ha splendidamente detto Massimo Mila, che rimane sempre un faro nella cartacea palude di questi ultimi anni, Rossini "di fronte all'aggressiva invadenza dei tempi nuovi - progresso tecnico, trasformazioni politiche, ferrovie, liberalismo e rivoluzioni - non provò che angoscioso sgomento". Pago di aver dato una prova di forza, col suo silenzio disse praticamente no al Romanticismo e ai tempi nuovi, rimanendo per quarant'anni alla finestra dalla posizione, in fin dei conti comoda, di spettatore che non componeva e perciò stesso si sottraeva al giudizio: e finì così - è ancora una fine osservazione di Mila - col rappresentare, nei confronti, per esempio, di un Verdi, lo stesso effetto frenante che aveva individuato e di cui aveva sofferto nella sua gioventù da parte di Paisiello.

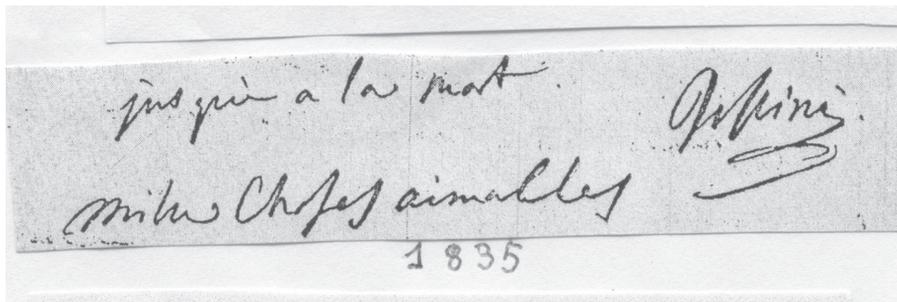
Figlio o figliastro dell'Illuminismo, si è detto, anche se Rossini tentò sempre di accreditarsi come figlio del Rinascimento (e come tale lo riconosce, per esempio, Bacchelli nel celeberrimo saggio, in quanto creatore di bellezza). Rossini dichiarò spesso di essersi sempre rifatto a Raffaello, per la sua estetica, e fra tutti i pittori amava apprezzare il Correggio. Che noi sappiamo, il primo a parlare di Raffaello per il Pesarese fu Stendhal, che paragonò il neoclassico *Tancredi* a Raffaello giovane. Fra le tante iniziative che arricchirono il bicentenario della nascita di Rossini (1992), vi furono, del resto, mostre e concerti ad Urbino, col concorso del Ministero dei Beni Ambientali, della Fondazione Rossini e della Fondazione Raffaello.

Si è parlato anche di Ariosto e di Rossini; ma tanto dalla dimensione rinascimentale, quanto da quella romantica il Pesarese è tenuto lontano soprattutto dall'ironia, amara o amabile che sia, della quale si avvale per veicolare la sua nevrastenia. Ironia che cela, però, anche il disperato bisogno di una fede e un'intrinseca riottosità ad abbandonarvisi. Se ne potrebbe trovare una spia nel tono scanzonato del celeberrimo frontespizio della *Petite Messe Solennelle*, ma c'è ben altro!

È stato ormai accertato da Philip Gossett che per il finale della napoletana *Messa di Gloria* Rossini si rivolse all'amico contrappuntista Pietro Raimondi. E la circostanza si spiega bene con la necessità che il compositore aveva di coronare il lavoro col fugato d'obbligo, e con una certa insicurezza contrappuntistica che si portava dietro da quando il padre Mattei l'aveva licenziato dal liceo e dalla classe di contrappunto con la celebre, lapidaria sentenza: "Disonora la mia scuola". Siamo nel 1820 e Rossini delega un altro maestro,

commissionandogli il finale e vincolandolo ad un segreto che è stato fedelmente mantenuto, solo oggi rivelato dalla sagacia di un musicologo.

Nel 1832 Rossini consegnò al prelado spagnolo Manuel Fernandez Varela, che glielo aveva commissionato, uno *Stabat Mater* distribuito in dodici numeri, che fu eseguito il Venerdì Santo dell' anno successivo nella Cappella di san Filippo El Real a Madrid, per sparire nel buio di un cassetto dal quale riemerse qualche anno più tardi allorquando l'editore Alaugnier annunciò a Rossini l'intenzione di pubblicarlo. Il Maestro rifiutò seccamente, minacciando l'intraprendente editore di perseguirlo "fino alla morte" se avesse osato procedere alla ventilata pubblicazione e si affrettò a consegnare lo *Stabat Mater* in dieci pezzi, quello che oggi noi conosciamo, al suo abituale editore Troupenas. Perché tanta ira e tanta fretta?



Il fatto è che Rossini aveva ingannato lo spagnolo Varela, rifilandogli, oltre a sei pezzi suoi, sei pezzi del compositore amico Giovanni Tadolini, al quale egli aveva fatto ricorso -come dichiara - perché impossibilitato a tener fede all'impegno per motivi di salute. A rigore fu una truffa bella e buona: la seconda truffa di Gioachino, perché non saprei davvero in che altro modo chiamare anche la delega del 1820 al Raimondi!

L'esame attento dello *Stabat Mater* definitivo, consegnato al Troupenas nel 1841, ed eseguito in prima assoluta a Parigi il 7 gennaio 1842 al nuovo *Teatro Italiano* nella *Sala Ventadour*, rivela che per la terza e ultima volta il compositore ha di nuovo commissionato ad altri il gran finale contrappuntistico, il n.10, grande fuga sull' *Amen!* Ma a chi?

La risposta ce la danno il n. 8 e il n. 9 della grande opera: rispettivamente il celebre *Inflammatu*s, aria per soprano con coro, e il non meno celebre *Quando corpus morietur*, quartetto per sole voci. Sono due pezzi diametralmente opposti per concezione generale e tono: l' *Inflammatu*s è gradioso con il nerbo degli ottoni, la possanza della massa corale e il fitto tessuto orchestrale su cui svetta superbamente il soprano, guizzando fino al *do* sovracuto. Il *quartetto* è un trionfo della morte dove, come vedremo, la musica smentisce il testo e suggerisce

l'annichilimento in un acro scetticismo che non sarebbe azzardato definire addirittura blasfemo in un lavoro che pur rientra nella categoria della musica sacra!

Ora l' *Inflammatu*s è parente stretto del finale del *Tell*: ne ha in comune la grandiosità d'impianto, una voce che svetta sul magma sonoro<sup>61</sup>, la tonalità (*do magg.*) e il giro armonico conclusivo<sup>62</sup>. Il finale del *Tell* rappresentava per Rossini, conveniamone con Bacchelli, l'ultimo pensiero dell'uomo che si sente toccato dalla grazia per l'ultima volta e dà l'addio alla musica, quasi presentando l'avvento di un'alba radiosa per altri, ma non per sé! Riprendendo per un attimo questa temperie spirituale, Rossini sembra ribadirne il senso di limite, di passo estremo, oltre il quale si estende la *no man's land* della tenebra.

E col quartetto trae le debite conclusioni, componendo il vero finale dello *Stabat Mater*, quello nel quale la gloria del Paradiso svanisce nell'angosciosa contemplazione del disfacimento del corpo. *Paradisi gloria* intonano baldanzose in un guizzo ascendente le voci femminili: e *Paradisi gloria* sembrano rispondere con beffardo scetticismo le voci maschili!

Qui Rossini, con l'acro ironia di chi sente vicino l'abisso, osa l'atto inaudito ed estremo: nel testo accetta di pregare, ma con la musica vanifica e in un certo senso volterrianamente irride la preghiera!

*Quando corpus morietur* intonano i bassi con una frase che discende con lugubri cromatismi, e la frase è ripresa dal coro con un andamento che già il buon Edwart denunciava come "eccessivamente danzante" osservando che "solo una bene appropriata esecuzione" poteva mascherare la "sconcordanza fra quella musica e le parole del testo".

Il fatto è che la "sconcordanza" fra testo e musica va ben al di là di quanto l'onesto prefatore ottocentesco di Ricordi potesse immaginare! Basti pensare, per non appesantire l'analisi, alla parola *gloria* avvilita e quasi strozzata in gola ai tenori ed armonizzata nell'ambito mortificante di una terza minore discendente, dopo due gonfie uscite in fortissimo del coro pieno; oppure al livido *sol min.* della chiusa su un pedale ostinato di tonica: una chiusa che riprende sulle parole *Paradisi gloria* lo stesso spunto melodico con cui i bassi avevano aperto il lavoro sulle parole *Quando corpus morietur*. E che dire dei soprani che continuano a balbettare, come inebetiti per sei volte consecutive, sempre discendendo cromaticamente sull'implacabile, vitrea fissità del *re* tenuto dai bassi, la parola *Paradisi*?

---

<sup>61</sup> Qui il soprano, là il tenore, significativamente sulla parola libertà.

<sup>62</sup> I in quarta e sesta, V con quarta, V con terza.

E c'è di più: crediamo che nessuno abbia mai osservato, nella frase *Fac ut animae donetur Paradisi gloria*, la cadenza posta sull'invocazione *donetur*: è una cadenza un po' particolare che già ai tempi del padre Mattei veniva comunemente chiamata "cadenza d'inganno" !"

Come ognuno può vedere, c'è molto di "teatrale" in tutto questo: e difatti Rossini definitivamente chiude con il quartetto la sua carriera di musicista "mondano", ribadendo la chiusura sancita col *Tell* e cedendo il passo ad un altro Rossini, forse proprio quello assetato di "musica assoluta" caro a Buscaroli, quello che già padre Mattei non per nulla aveva soprannominato 'Tedeschino' (Buscaroli per primo, crediamo, ha visto che un solo privato in Italia risultò sottoscrittore dell' *opera omnia* di Bach: Rossini appunto!).

Riepilogando, le tappe sono queste: 1829 finale grandioso di partita e di carriera; 1842 ripresa fuggevole di quella temperie spirituale coll' *Inflammatius* e lastra tombale ultima e perentoria col *Quando corpus morietur*. Ma allora perché lo *Stabat Mater* non finisce qui e si conclude invece con una grandiosa fuga (in realtà il solito *fugato* alla maniera ottocentesca) vocale e strumentale sull' *Amen*?

La risposta è a questo punto molto semplice, sol che si pensi a quanto è prolissa, gonfia, starei per dire barocca, e certamente posticcia ed inautentica, questa fuga. Se n'era reso conto Bacchelli, il quale (ricordando l'esortazione del Fétis: se Rossini voleva far musica sacra, la facesse alla sua maniera) afferma: "Ce n'è la riprova negativa nella fuga dell' *Amen* finale, dove Rossini si è sentito in obbligo di fare l'ortodosso musicale chiesastico". E l'hanno ripetuto in tanti, tutti rifacentisi all'Einstein che non manca di rilevare come Rossini nello *Stabat Mater* abbia parlato "semplicemente il linguaggio che gli veniva naturale"; ed aggiunge: "Piuttosto, se qualche cosa è da rimpiangersi è, al massimo, il fatto che egli concludesse questa composizione -che non ha scopi liturgici, ma piuttosto scopi di edificazione religiosa- con una doppia fuga eccessivamente pomposa".

L'Einstein avanza anche l'ipotesi, rispettabilissima, che l'ironia rossiniana sia lo specchio della convinzione che una vera musica sacra dalla metà del secolo non fosse oggettivamente possibile. Verdi risolverà il problema scrivendo -curiosamente il 'movente' fu proprio la morte di Rossini- nello stile a lui congeniale una grande messa che, essendo sincera, vera ed umanissima, diventa per ciò stesso in senso lato "cattolica", ma essendo un *Requiem* non ha il *Credo* ed esclude, quindi, quell'impossibile professione di fede che era invece naturale e, direi quasi, inevitabile per il credente 'fratello' Mozart! .

Gioachino, in piena crisi esistenziale, intellettuale e religiosa, suggella lo *Stabat Mater* con due finali, uno per sé e uno per il secolo: il *Quando corpus morietur* come autoepitaffio, e l'*Amen* per riguardo al pubblico e alle convenzioni, perché troppo stravagante sarebbe apparsa la chiusa di una grande opera vocale e strumentale con un quartetto di voci sole!



---

E per la terza volta nella sua vita (dopo la delega al Raimondi nel 1820 e quella al Tadolini nel 1831, il Dr. Gioachino perviene alla truffa, commissionando il pezzo ad un altro compositore, quello che al momento era il migliore sulla piazza, dopo che si era ormai liberato da ogni complesso di inferiorità nei confronti del contrappunto e forse conservava appena un pallido ricordo della fèrula del padre Mattei.

Un compositore che aveva imparato tutti gli artifici accademici per accorgersi che erano chiavi adatte ad aprire vecchi cofani, il cui contenuto gli era indifferente, o che, peggio, erano per lui vuoti: Mr. Rossini, naturalmente, l'unico che potesse fingere di non accorgersi che il *Quando corpus morietur* rasentava la bestemmia, l'uomo che sarebbe ritornato credente, sia pure *sui generis*, da vecchio in quell'incredibile *pièce* unica che è la *Petite Messe Solennelle*. Ma questo è, ovviamente, un altro discorso.



**SEZIONE TERZA**

**L'OTTOCENTO ROMANTICO**



## Vincenzo Bellini tra classicismo e romanticismo

Vincenzo nasce il 3 novembre 1801 e muore il 23 settembre 1835. Gli vengono imposti i nomi: Vincenzo Salvatore Carmelo Francesco. Il padre, Rosario, è un musicista. Primogenito di 7 figli, è l'unico a studiare musica professionalmente. Il nonno Vincenzo, anch'egli musicista, lo vuole a Napoli dopo un periodo di istruzione musicale in casa. È un talento precoce: ancora fanciullo scrive le prime composizioni! Con l'appoggio di un sussidio del duca e della duchessa Sammartino, prosegue gli studi con Furno, Conti e Tritto al conservatorio S. Sebastiano, ma passa ben presto alla scuola di Zingarelli, allora direttore.

I suoi studi sono rapidi, ma intensi, grazie alla grande precocità e capacità di assimilare. Entrò nel 1819 e concluse gli studi nel 1824. Ancora studente, era già "maestrino", vale a dire incaricato di insegnare agli allievi più piccoli.

Per l'ammissione a Napoli presentò 10 pezzi: 2 messe, 1 pezzo liturgico, 3 Tantum ergo, 1 sinfonia, 3 romanze vocali profane. Le composizioni di Bellini si dividono nettamente in due periodi: prima del 1825, dopo il 1825. Prima, musica religiosa e niente teatro, poi solo teatro. Poiché nostro scopo è trattare la musica teatrale, faccio un accenno a quella religiosa solo perché costituisce una buona testimonianza della sua preparazione musicale. La prima opera, *Adelson e Salvini*, non è per nulla diversa nello stile dalla *Messa in la min.* (che è una messa di gloria: solo le prime due parti dell'*ordinarium* sono musicate) o dal *Salve Regina*, due composizioni esemplari del Bellini religioso, risalenti entrambe al 1821 o poco prima. Il musicista ventenne si rivela navigato, perfettamente al corrente di tutti i segreti della composizione vocale-strumentale.

Del resto parla chiaro un aneddoto continuamente riportato nella pubblicistica belliniana: quando il Ministro dell'Interno e dell'Istruzione visitò il Collegio e volle esaminare gli alunni, indicò proprio Bellini per l'esame. Zingarelli dichiarò di ritenere soverchio se non inutile esaminare un alunno che si accingeva ad affrontare ben altro esame: quello del pubblico con *Bianca e Fernando* (*en passant*: evidentemente fu in questa circostanza che il titolo venne cambiato per ordine del ministro, da Fernando in Gernando, per evitare allusioni all'erede al trono Ferdinando)! La prova: il *Salve Regina* è talmente professionale che per molto tempo (a partire dal 1862, data della pubblicazione) è stato ritenuto opera di Vincenzo Bellini nonno, che era un musicista completo, autore di moltissima musica sacra di eccellente fattura. Un esame attento della partitura autografa rivela che accanto al titolo "*SALVE REGINA di V.B.*" compare chiaramente una *F.*: ossia *Ferlito*, il nome della madre di Vincenzo che in questo modo aveva voluto distinguersi dal nonno.

Incidentalmente va sfatata una volta per tutte l'idea del Bellini scarso di sapienza musicale, come se si potesse esser compositore solo per il talentaccio! Il talentaccio è *condicio sine qua non*, ma non basta: occorre lo studio indefesso, il *farsi per molt'anni macro*, come dice Dante! E su cosa ce lo dice Verdi: contrappunto e fuga, fino alla sazietà. Si è rimproverata la gracilità armonica della *Sonnambula*; perfino alla *Norma* si è rimproverato uno strumentale debole: ma quando si è provato ad accrescere, ad irrobustire (vedi il caso celeberrimo di Bizet con la *Norma*) si è dovuto lasciar perdere: la *Casta diva* o è bella così com'è, o non diventa più bella con l'inspessimento dello strumentale o l'aggiunta di armonie più dense e controcanti vari!

Bellini ebbe la fortuna, a questo punto va detto a chiare note, di trovare a Napoli maestri all'antica come Zingarelli (che odiava Rossini con tutto il cuore) i quali gli dettero un'educazione musicale solida secondo i principi di una scuola prestigiosissima. Su questi solidi fondamenti Bellini costruì subito i suoi primi castelli quando la sua naturale *curiositas* gli fece conoscere ed apprezzare Rossini, ma anche Mozart, Haydn e perfino Beethoven<sup>63</sup>. Oggi le musiche sacre di Bellini sono in gran parte edite ed incise da prestigiosi complessi: l'incipit del *Gloria* della *Messa in la min.* può dare adeguatamente l'idea della preparazione accademica del diciannovenne Bellini!

Oltre alla musica religiosa sono note di Bellini una ventina di *Romanze* per voce e pianoforte, nonché alcuni pezzi per organo, fra cui una *Sonata*, un' *Elevazione e Toccata*, una *Sinfonia* per piccola orchestra, sei *Sinfonie* all'italiana per grande orchestra (pubblicate da Ricordi fra il 1933 e il 1941) e un *Concerto* per oboe e archi, pubblicato addirittura nel 1961, nei regolari tre tempi l'ultimo dei quali è una deliziosa Polacca (facilmente reperibile in disco perché tutti i grandi solisti di oboe l'hanno in repertorio). Fra le romanze per canto e cembalo, ne spiccano due: *Vaga luna che inargenti*, che è una specie di prova generale di *Casta Diva*, e *Dolente immagine di Fille mia*, dove c'è già tutto il suo stile. Il testo di questa romanza si deve a quella Maddalena Fumaroli, che egli amò, ma...non troppo perché agli ostacoli interposti dalla famiglia di lei, corrispose anche scarso impegno da parte di lui. La donna rimane tuttavia, forse, l'unica che egli abbia amato veramente.

Le opere di Bellini sono le seguenti (quello fra parentesi è il compenso preteso e ottenuto: la costante, e notevole crescita nel giro di pochi anni è indicativa dello spiccato senso degli affari dell'artista!):

---

<sup>63</sup> Un celebre passo della *Norma* rivela chiaramente l'influenza del primo tempo della Sonata op. 27 n. 2, nota come "Al chiaro di luna".

*Adelson e Salvini* (1825), Napoli, Conservatorio.

*Bianca e Gerlando* (1826), S. Carlo (L. 637,50).

*Il Pirata* (1827), La Scala (L. 2.125)- Dir. A. Rolla; M° al cembalo: Vincenzo Lavigna, il futuro maestro di Verdi; esecutori: Tamburini, Rubini, Enrichetta Méric-Lalande.

*La Straniera* (1829), La Scala (L. 4.250)- Dir. A. Rolla; M° al cembalo: Vincenzo Lavigna – Esecutori: Méric-Lalande e Karoline Unger.

*Zaira* (1829), Parma, Teatro Ducale (L. 4.823) - Basso: Luigi Lablache.

*I Capuleti e i Montecchi* (1830), La Fenice (L. 7.650) – Romeo: Giuditta Grisi

*La Sonnambula* (1831, 6 marzo), Teatro Còrcano - Esecutori: Giuditta Pasta, Giovanni Battista Rubini

*Norma* (1831, 26 dicembre), La Scala, (L. 13.000) – Dir. A. Rolla; M° al cembalo: Vincenzo Lavigna – Esecutori: Giuditta Pasta, Giulia Grisi, DomenicoDonzelli

*Beatrice di Tenda*, 1833, La Fenice – G.Pasta

*I Puritani e i Cavalieri*, Teatro Italiano di Parigi, 25 gennaio 1835 – Esecutori: Rubini, Tamburini, Lablache, Giulia Grisi.

Come si vede le opere sono poche e ben meditate: Bellini non si lascia condizionare dalla fretta di comporre per reggere il ritmo del “mercato”. Un atteggiamento interessante, che segna la prima delle caratteristiche controcorrente ed innovatrici di Bellini. A differenza di Donizetti (che per questo si era visto appioppare il poco gradevole soprannome di “Dozzinetti”), Bellini anticipa un concetto tutto moderno del suo lavoro che deve soddisfare lui, non il sistema produttivo! Bisogna arrivare al Verdi maturo per vedere affermato questo concetto: il Verdi giovane ha in comune con “Dozzinetti” la corsa frenetica dietro le convenzioni e gli impresari, dietro il sistema produttivo. Verdi chiamò “anni della galera” il biennio 1844-45, in cui scrisse in media un’opera ogni sette mesi, e compose in 12 anni, dall’*Oberto* del 1839 al *Rigoletto* del 1851, ben 17 opere! Per Bellini, che a 26 anni, col *Pirata*, era già astro di prima grandezza, acclamato e conteso dai grandi teatri, la galera sarebbe stata inconcepibile!

I caratteri di novità del sistema compositivo belliniano sono evidenti:

1. Rifiuto della competitività fondata sui ritmi produttivi a marce forzate.
2. Conseguente implicito rifiuto dell’artigianalità e ricerca, almeno nelle intenzioni, di una cifra personale meditata e sofferta.
3. Scelta attenta e selettiva dei libretti e dei librettisti.
4. Ripensamenti, contrattazione ed eventuale rifiuto dell’ingaggio.
5. Imposizione di tempi di lavoro suoi, rifiutando la logica della concorrenza e della velocità che non può non andare a scapito della qualità.
6. Richiesta di compensi elevati, e sempre più elevati.

Un comportamento e una consapevolezza artistica decisamente divinatori e fuori del comune in un giovane di 26 anni. Aggiungiamo quella che è, forse, la cosa più importante. Intorno al 1830 i teatri più autorevoli sono il San Carlo di Napoli e La Fenice di Venezia. Bellini intuisce che la vita culturale e politica non d'Italia, concetto che ancora non esiste, ma degli italiani, avrà il suo centro a Milano: cosa che accadrà puntualmente nella seconda metà dell'Ottocento con la Milano di Alessandro Manzoni e di Carlo Cattaneo. Bellini intuisce in qualche modo che Milano sarà la capitale morale ed economica d'Italia, cosa che si è puntualmente avverata nel tempo fino a tutt'oggi. E sceglie Milano e La Scala per il debutto (*Pirata* e *Straniera*) e darà a Milano due capolavori: *Sonnambula* (Càrcano) e *Norma* (La Scala). E a Milano si stabilisce, frequentando la società, intrecciando conoscenze ed accendendo liberi amori con belle borghesi dalla vita libera, quelle che Carli Ballola chiama le “damazze mestatrici della vita culturale meneghina” (c'erano allora, c'erano ai tempi dello scontro Callas - Tebaldi, ci sono oggi!).

Bellini, sia detto sottovoce, non fece in tempo a maturare del tutto: almeno tre aspetti del suo carattere furono certamente poco belli: una certa aridità sul piano affettivo, la scarsa generosità nei confronti dei colleghi (anche se fu sacrosantamente carogna con una carogna come il suo conterraneo e rivale Pacini) e uno spiccato egoismo: ma la morte prematura certamente non gli ha consentito un'evoluzione che non sarebbe sicuramente mancata!

A Milano Bellini coltiva come relazione sociale anche la rivalità con Pacini, sostenuto dalla contessa Samoyloff, e si colloca d'autorità in una dimensione mondana che oggi lo vedrebbe tutti i giorni sulle copertine dei giornali tipo *Chi e Gente*. Una modernità impressionante, ripetiamo, a soli 26 anni e senza aver fatto un minimo di gavetta: Rossini arrivò a tanto a Parigi, nella sua villa di Passy, dopo anni di duro lavoro!

Già che ci siamo chiariamo un'altra cosa. Bellini in qualche modo appartiene alla schiera dei Mozart e degli Schubert: grande produzione in pochi anni, morte precoce, famiglia con tradizioni musicali. A differenza dei suoi grandi colleghi fu ricco, felice, baciato dalla fortuna e coronato dal successo, circondato di belle donne e conteso dalle artiste più brave: Karoline Unger (nata nel 1803 e morta a Firenze nel 1877), per la quale scrisse la parte di Isolina nella *Straniera*, era stata personalmente scelta da Beethoven nel 1824, appena ventunenne, per la prima esecuzione della *Nona* sinfonia!

Possiamo affermare con certezza che Bellini, oggi riconosciuto universalmente come creatore assoluto di prima grandezza, è tuttavia anche presso il pubblico degli amanti di musica, pressoché sconosciuto. Di Bellini sono note ad un normale appassionato di musica la *Sonnambula* e la *Norma*: il terzo capolavoro, *I Puritani*, è più famoso che realmente conosciuto. Eppure, contiene

almeno una pagina senza conoscere la quale rimane monca e parziale la conoscenza del Risorgimento: *Suona la tromba e intrepido*.

Che il *Pirata* sia la prima autentica opera romantica italiana<sup>64</sup> è un dato ormai acquisito dalla critica corrente, presso la quale non gode più tanto credito la tesi, in fondo dominante fino agli studi del Lippmann, di un classicismo di Rossini e di Bellini, e di un dirompente romanticismo di cui sarebbe promotore e profeta Donizetti.

È noto che Toscanini non ebbe mai particolari simpatie per la *Norma*, proprio perché sentiva quest'opera in qualche modo troppo classica, ma si sbagliava.

“Chi pensa - afferma Alfred Einstein - che il movimento romantico sia passato nell'opera italiana senza lasciarvi traccia, non conosce né la *Norma* né la *Sonnambula*. E in effetti queste due opere trasudano di elementi romantici:

- crescendo del lirismo
- piena soddisfazione musicale
- presenza continua del coro
- fusione delle voci e degli strumenti in un insieme universale
- lirica totalità che prende le distanze dal soggetto
- dispersione degli individui nell'insieme
- rottura della simmetria nella melodia che procede per piccoli intervalli
- senso della natura

Nei *Capuleti e Montecchi* l'aspetto romantico è dato, forse, più dal tema shakespeariano che dalla musica, il che in qualche modo giustifica il malumore di Liszt quando dovette dare i *Montecchi e i Capuleti* a Weimar nel 1854: “La completa indolenza della fantasia -scrisse- l'assoluta non curanza di questo piacevole, giovane gentiluomo, di questo pallidissimo, delicato, mite Bellini che reca su di sé le stimmate della consunzione, la sua elegante spensieratezza, la sua melanconica disinvoltura di costumi intellettuali e fisici, tutto questo ha fatto sì che egli preservasse dalla distruzione una vecchia tradizione di opera italiana,

---

<sup>64</sup> Basterebbero l'attacco con la tempesta di mare che prefigura l'attacco dell'*Otello* verdiano, e gli accenti appassionati e perentori del protagonista; senza contare il fatto che l'opera è nata senza sinfonia e le è stata imposta quella scritta per *Adelson e Salvini*: l'eliminazione della sinfonia per l'immersione immediata nel clima della vicenda è un tratto squisitamente romantico e comincerà a generalizzarsi verso la metà del secolo: non ne scriveranno più né Verdi, né Wagner, né Mussorgskij. Nessuna delle opere che contano nella seconda metà del sec. XIX ha in testa una sinfonia. Verdi addirittura scriverà la sinfonia dell'*Aida* e la cancellerà dopo la prima audizione!

senza domandarsi se essa si intoni con le concezioni intellettuali del nostro secolo e con il nostro bisogno di verità o almeno di verosimiglianza drammatica”.

Un giudizio durissimo, oggi inaccettabile, ma pienamente comprensibile nell’ambiente di Liszt, il meno qualificato a dare giudizi sull’opera italiana, che Wagner chiamava “prostituta”, pensando a dir vero a Rossini, il “sensuale figlio dell’Italia che sorride facendosi strada nel fecondo grembo della lussuria”. Una parentesi maligna: è emerso recentemente che Liszt aveva accarezzato nel 1846 l’idea di scrivere un’opera italiana giungendo a chiedere il libretto, curiosa coincidenza, al Romani, già librettista principe di Bellini: non ne fece di niente, ma sarei curioso di sapere che tipo di opera avesse in mente!

Tornando ai *Capuleti e Montecchi*, Liszt era condizionato nel giudizio, penso, soprattutto per il fatto che l’opera conservava alcune convenzioni, fra cui il *travesti*, il contralto come protagonista maschile, mentre il Romanticismo incipiente aveva ormai condannato come relitto questa pratica, imponendo il tenore come *partner* amoroso del soprano (e il baritono come ostacolo<sup>65</sup>): Liszt pensava certamente a come lo stesso tema era stato trattato da Berlioz, e questo gli impedì di ascoltare la musica. Cosa che non sfuggì invece proprio a Berlioz che, assistendo ad una recita romana dei *Capuleti e Montecchi*, inveì contro certa gracilità armonica, contro certi convenzionalismi (fra cui, ovviamente il *travesti*: “...ancora una volta Romeo donna...”), ma letteralmente esplose di entusiasmo di fronte al celebre unisono, veramente mozzafiato, delle due voci nel grande duetto d’amore: era grande musica, prima che dramma, e il francese lo capì perfettamente! Incidentalmente noteremo che Bellini certamente fece un’eccezione nella sua poetica affidando al mezzo soprano (o contralto che fosse la Giuditta Grisi) la parte di Romeo: ciò fu dovuto certamente ad un preciso disegno estetico, essendo Romeo un adolescente, ma anche all’influsso da non trascurare della Grisi!

Si vuol dire che la prima opera romantica italiana è il *Guglielmo Tell* di Rossini, effettivamente estremo testamento operistico del Maestro inoltratosi in un mare che gli era estraneo, ma che voleva dimostrare a tutti e prima di tutto a se stesso di poter dominare. Ma il *Tell* è del 1829, ed è quindi preceduto di due anni dal *Pirata* che è pertanto la prima vera opera romantica italiana. C’è la storia di amore contrastato: Imogene e Gualtiero hanno accenti persino verdiani! E poi, come già si è detto, c’è l’apertura con la tempesta di mare: il turbinare delle passioni nel turbinare degli elementi: è romanticismo pieno e consapevole!

Il *Pirata* fu l’avvenimento dell’autunno del ’27 e fece scomparire *L’ultimo giorno di Pompei* di Pacini, che pure aveva avuto 43 repliche! Evita balletti ed

---

<sup>65</sup> È nota una divertente *boutade* di Bernard Shaw: “Nell’opera italiana il soprano vuole andare a letto col tenore e il baritono si oppone”.

inutili colpi di scena: è autentica tragedia.”Ho avuto tanti plausi - scrisse Bellini - che mi assalì per la grave commozione di contento un pianto convulsivo che appena potei frenare dopo cinque minuti!”

La corda tragica tornerà alla grande nell'imminente capolavoro: la *Norma*. Con la *Sonnambula* il musicista trentenne tocca prima l'idillio sentimentale, il corrispondente italiano di un *Singspiel* tedesco, ma senza le parti parlate. Anche qui c'è un altro aspetto del romanticismo pieno e maturo: l'esile vicenda dei due campagnoli è messa in piazza e trattata sempre davanti a tutto il villaggio. Dopo 200 anni l'opera italiana riscopre il coro come protagonista che non abbandona mai la scena: non vi sono arie e duetti puri: il coro interviene sempre su tutto, ed è cosa risaputa!

Ma c'è una cosa che è sfuggita, credo, alla critica: a mio avviso c'è persino una ben più che embrionale, direi pienamente consapevole, *recherche du temps perdu!* Che cosa è la cavatina del conte Rodolfo “*Vi ravviso, o luoghi ameni*”, se non il *pendant* musicale del celeberrimo sonetto del Foscolo “*Né più mai rivedrò le sacre sponde*”? Stendhal accenna (*Passaggiate romane*, Garzanti, pag. 184) alla lettura di un sonetto del Foscolo, “al tramonto, sotto gli alti e cupi alberi di Villa Strozzi”. Si tratta del sonetto *Alla sera*, ma potrebbe essere stato letto anche *A Zacinto* e poiché la nota si riferisce al 3 marzo 1828 Bellini, che era certamente in Milano, potrebbe essere stato presente. Lo stesso Stendhal rammenta, nella nota relativa al giorno precedente, che “si parlava con entusiasmo del *Pirata* e della *Sonnambula*”.

Un altro tratto tipicamente romantico della *Sonnambula* è l'eliminazione dell'agnizione (Rodolfo sarebbe stato il vero padre di Amina) che era espediente caratteristico del melodramma settecentesco ed avrebbe portato un tocco inevitabilmente *retro*: Romani è costretto da Bellini a togliere la rivelazione di Amina (...*la mia madre sciagurata fu sedotta e abbandonata...*) e il relativo riconoscimento di Rodolfo (...*Ah, dal cielo udita sei, ah, ti è reso il genitor...*). La versione definitiva è più liricamente intensa e del tutto priva di artificio, anche se alcuni versi del conte non più padre risultano, dopo il taglio, un po' oscuri!

Pienamente romantico è il senso quasi bucolico della natura con la nostalgica contemplazione della vita serena dei contadini valligiani, colti nella realtà della loro vita quotidiana, nel loro mondo di lavoro, di feste, di pettegolezzi, di amori appassionati, di professione di fede nei grandi valori e, perché no, anche di gelosie e di cattiverie!

L'opera è il massimo vertice del genere idillico-pastorale dove si esalta un'umanità innocente dai costumi incorrotti e dagli altissimi valori morali: ma miracolosamente si evita ogni minima traccia di oleografia, proprio grazie alla musica che mantiene una mirabile coerenza stilistica e vola alto nella genuinità

dell'invenzione e nella purezza assoluta del canto, dal duetto dell'anello alla mirabile romanza finale *Ah non credea mirarti*, esempio inarrivabile di quelle melodie che rompono tutti gli schemi e che Verdi, pensando particolarmente alla cavatina di Norma, definirà "lunghe, lunghe, lunghe, come nissuno (sic) aveva fatto prima di lui". Questa romanza finale<sup>66</sup> è talmente pregnante ed intensa che non viene per nulla offuscata dalla successiva, pirotecnica cabaletta, con la quale, anzi, costituisce un dittico assolutamente straordinario!

## **L'ora di Meyerbeer: il *Grand-Opéra*, fatto artistico e di costume**

Quello di Meyerbeer è uno dei casi più singolari della storia della musica: nessun musicista, forse, è passato, come lui, dagli altari alla polvere nel giro di pochi decenni dalla sua morte. Finché visse fu un protagonista e un dominatore; morto, sprofondò nell'oblio, e la sua creatura, il *grand-opéra*, colò a picco seguendo la scomparsa del tipo di pubblico addosso al quale era stato tagliato su misura.

"Effetti senza cause" chiamò Wagner le opere di Meyerbeer, che oggi sono giudicate coralmemente un fatto di costume più che un risultato artistico.

In questi ultimi anni tuttavia, sull'onda della generale fioritura degli studi e degli interessi sul melodramma ottocentesco, anche il caso Meyerbeer si è riproposto all'attenzione degli appassionati e degli studiosi, tanto che appare oggi doveroso auspicare se non una *Meyerbeer-renaissance*, cosa che si è rivelata impossibile, certamente una valutazione del teatro del Berlese serena ed oggettiva, nonché soprattutto quell'analisi documentata e capillare della sua influenza sui grandi contemporanei che a tutt'oggi manca.

Fin dall'occasione del bicentenario della nascita<sup>67</sup> in effetti abbiamo potuto registrare una specie di ora di Meyerbeer che ha sensibilizzato sovrintendenze

---

<sup>66</sup> La romanza contiene anche il mistero del tema secondario che coincide perfettamente con la celebre canzone *Fenesta che lucivi!* La canzone deriva dal tema dell'opera, o preesisteva e Bellini l'ha, più o meno consapevolmente, incastonata nella romanza? La questione, uno dei casi più interessanti del rapporto fra musica colta e musica popolare, è ancora aperta.

<sup>67</sup> Nacque a Berlino il 5 settembre 1791 e morì a Parigi il 2 maggio 1864. Il padre, Jakob Beer, ricco israelita, dirigeva una raffineria di zucchero con risultati eccellenti, anche dal punto di vista economico.

La sua situazione economica, già lusinghiera, si stabilizzò definitivamente quando un ricco parente lo nominò erede universale a patto che aggiungesse il suo cognome, Meyer, al proprio. Cosa che il futuro compositore non ebbe alcuna difficoltà a fare divenendo così Jakob Meyerbeer. L'italianizzazione del nome fu un frutto del suo soggiorno in Italia e della sua ammirazione per la musica di Rossini, nonché un atto di anticonformistica civetteria.

Come Wagner e Verdi, non fu attirato che dal teatro e compose una serie di partiture la cui fortuna

teatrali e case discografiche, cosicché se nell' ultimo scorcio del secolo scorso erano reperibili soltanto *Gli Ugonotti* di Richard Bonyngé e *Il Profeta* di Henry Lewis, oggi possediamo l'integrale di *Roberto il Diavolo* (registrazione *live* al Festival di Martina Franca, agosto 2000) l' *Africana* di Maurizio Arena (VHS, Opera di San Francisco, regia di Lofti Mansouri) e gli eccellenti *Ugonotti* di Stefan Solsteszh (DVD, Deutsche Oper Berlin, regia di John Dew): certamente si è venuta un po' colmando quella che era un' intollerabile lacuna per chi voleva veramente conoscere la temperie melodrammatica ottocentesca, e si è formata quella nuova generazione di amatori dell'opera auspicata da Alan Blyth, "forse più tollerante, più avventurosa di quella che l'ha preceduta, che potrà ammirare Meyerbeer per ciò che egli è, piuttosto che disprezzarlo per ciò che non è".

L' 8 dicembre 1813 è una delle date memorabili nella storia della musica: nell'Aula Magna dell'Università di Vienna Beethoven presentò al pubblico, dirigendole personalmente, la *Sinfonia* n. 7 in la magg. e la *Battaglia di Vittoria*<sup>68</sup>.

Il concerto ebbe esito entusiastico: se la *Battaglia di Vittoria* -che Beethoven avrebbe in seguito liquidato drasticamente come *eine Dummheit*- piacque moltissimo e fece sparire anche il ricordo di numerose composizioni analoghe di altri maestri, la *Settima* fece furore, come allora si diceva: tra gli applausi scroscianti del pubblico il celeberrimo *Allegretto* dovette essere bissato. Beethoven all' indomani del concerto indirizzò a tutti questi insigni artisti una lettera aperta, ringraziandoli calorosamente con belle e nobili parole per la collaborazione.

---

fu immensa in tutti i teatri d'Europa: *Roberto il Diavolo* (1831), *Gli Ugonotti* (1836), *Il Profeta* (1849), *La Stella del Nord* (1854); (quest'opera è il rifacimento di un'opera precedente), *Dinorah* (oppure: *Le pardon de Ploermel*, 1859) e *L'Africana* (che fu rap-presentata nel 1865, quando l'autore era morto ormai da un anno).

Sono opere piuttosto intervallate nel tempo in quanto Meyerbeer componeva molto lentamente non lasciando nulla al caso e all'improvvisazione: creò in questo modo in tutta Europa la fama della sua "scienza" a spese tuttavia molto spesso della spontaneità e della naturalezza.

Nel 1842 la sua gloria riceveva il suggello dell'autorità: egli diveniva infatti in quell'anno *Generalmusikdirektor* alla corte di Berlino e lo stesso imperatore Federico-Guglielmo lo incaricava di comporre un coro per le *Eumenidi* di Eschilo.

<sup>68</sup>Nota anche col titolo di *Vittoria di Wellington*, è una grande composizione sinfonica che intende celebrare la vittoria riportata appunto da Wellington contro i francesi il 12 giugno 1813. Fu composta per desiderio di J. N. Mälzel, il celebre costruttore di automatismi musicali che ha legato il suo nome all'invenzione del metronomo. La musica di Beethoven venne incisa nel cilindro del *Panharmonicon*, specie di organetto di Barberia di dimensioni colossali che portava sulla fronte quarantadue automi vestiti da soldati e muniti di strumenti, che si muovevano come se eseguissero essi il pezzo.

A decretare il trionfo della serata contribuì anche il fatto che i maggiori musicisti allora presenti a Vienna non vollero rinunciare all' onore di partecipare al memorabile avvenimento<sup>69</sup>. Uno di questi si era incaricato di suonare uno strumento che non poteva in nessun caso passare inosservato: i piatti, assai opportuni in una composizione che voleva, come scrisse la Gazzetta Musicale di Lipsia, "esprimere le peripezie di un combattimento". Si trattava di un giovane musicista berlinese, Jakob Liebmann Beer, allora ventiduenne e già munito, come pianista e compositore, di credenziali più che sufficienti a lasciarne intravedere una folgorante carriera: era stato allievo di Clementi per il pianoforte e si era appena perfezionato nella composizione col celebre Vogler, avendo avuto come compagno di studi C.M. von Weber. Come pianista aveva debuttato all' età di nove anni eseguendo il *Concerto* in re min. KV 466 di Mozart; come compositore aveva debuttato nel 1811, sempre a Berlino con l' oratorio *Dio e la Natura*; aveva composto sette *Geistlichen Oden* a 4 voci su testo di Klopstock nel 1812; nello stesso anno aveva fatto rappresentare a Stoccarda la prima opera destinata a far risuonare il suo nome: *Wirth und Gast*, più nota ancora nella successiva (1814) versione col titolo *Abimelek o i due califfi*.

Un giovane artista dunque già degno di rispetto e di considerazione: eppure Beethoven nella citata lettera non lo nomina neppure! La circostanza non è del tutto priva di interesse in quanto non fu dovuta molto probabilmente ad una semplice dimenticanza: Beethoven infatti non era rimasto soddisfatto della sua prestazione perchè tendeva ad arrivare in ritardo<sup>70</sup>!

Ma Jakob Liebmann Beer mancò ben altro appuntamento che non quello con le biscrome nella *pièce* beethoveniana: divenuto Giacomo, egli arrivò in ritardo all' appuntamento con la storia tanto che, prima ancora della sua morte, l'intero edificio del suo teatro aveva cominciato ad inabissarsi e le sue opere più famose non erano più, già alla fine del XIX secolo, che patetici relitti.

---

<sup>69</sup> Salieri in persona si incaricò di dirigere gran cassa e timpani che, situati sopra una galleria laterale, dovevano imitare le cannonate; il violino di spalla era Schuppanzigh; i secondi violini erano guidati da Spohr, e brillavano fra gli esecutori musicisti del calibro di Mayseder, Moscheles e Romberg; i contrabbassi erano guidati dal celebre virtuoso Dragonetti; anche erano presenti Siboni e Giuliani, due "notabilità musicali", come li definì lo stesso Beethoven, e non a torto: quest'ultimo è il celebre chitarrista Mauro Giuliani, del quale almeno un concerto per chitarra e orchestra non è mai uscito dal repertorio. *Last but not least*, Johann Nepomuk Hummel, destinato a divenire il più importante dei compositori per pianoforte che precedettero Chopin, già allora concertista celebre, si disimpegnava alla gran cassa!

<sup>70</sup> Cfr. Colombani, *Le nove sinfonie di Beethoven*, Bocca, 1953, pag. 258.

“Non è il mondan romore altra ch’un fiato di vento”, ammonisce Dante nella sua celebre riflessione sulla “vana gloria delle umane posse”, ricordando fra gli altri quel Provenzan Salvani che, celebre a suo tempo in tutta la Toscana, finì con l’essere a malapena ricordato in Siena, sua città: “Colui . . . Toscana sonò tutta; e ora a pena in Siena sen pispiglia . . .” !



Giacomo Meyerbeer: dagherrotipo (ca. 1831).

A pochi artisti si attagliano così perfettamente questi versi danteschi come a Giacomo Meyerbeer che ebbe in vita nel “mondan rumore” il suo *habitat* naturale e fece risuonare il suo nome per tutta Europa finché visse, per diventare, a pochi anni dalla morte, un illustre sempre più sconosciuto. Una *romanza* per

tenore<sup>71</sup> è tutto ciò che di lui conosce un ascoltatore dotato di medi interessi musicali, mentre soltanto un appassionato dotato di notevole *curiositas* può spingersi fino alla conoscenza di un'opera completa.

Un po' poco, se si considera appunto che sono queste le reliquie di una delle più spettacolose carriere di musicista di tutti i tempi: Meyerbeer infatti pervenne alle più alte sfere della popolarità, conobbe i trionfi delle prime e delle repliche sempre prese d'assalto da legioni di pubblico plaudente; fu amato e detestato come pochi, ed ebbe alla sua morte funerali grandiosi. Tutto questo certo grazie anche alle sue non comuni doti di agente pubblicitario di se stesso, nonché ai capitali giudiziosamente investiti nel controllo della *claque*<sup>72</sup>, ma ovviamente soprattutto al tipo di spettacolo di cui egli deve essere considerato a buon diritto l' *inventor* e che è rimasto legato al suo nome: il *Grand-Opéra*.

Era questo infatti una forma di teatro basata sul colpo di scena, sulla grandiosità dell'allestimento, sull'ininterrotto succedersi di effetti<sup>73</sup>, e veniva ad avere nella musica la sottolineatura più che la sostanza del dramma: questa caratteristica connaturata del *Grand-Opéra* poteva permettere ad un compositore di emergere disorientando la critica, di accumulare giudizi contrastanti divisi fra la stroncatura e l'esaltazione, di impressionare profondamente intellettuali e musicisti e persino esercitare un'influenza su di loro; poteva in altri termini falsare il giudizio facendo apparire astro di prima

---

<sup>71</sup> È la perla dell' *Africana*, la romanza "O Paradiso". Perfettamente fusa col recitativo che la precede, "Mi batte il cor", esprime magnificamente, con la suggestiva e sentita melodia, con il delicato ed aereo accompagnamento degli archi, con l'originale canto del corno inglese, un' atmosfera di stupefatto incantamento. Basterebbe questa pagina a creare la fama di un compositore. Poiché qualcuno ha detto una volta che si tratta di una romanza convenzionale con l' acuto tenorile finale d'effetto, tutti hanno ripetuto questa scempiaggine. Lo stesso è accaduto anche alla celebre aria "Vissi d'arte" della Tosca di Puccini: qualcuno ha detto che è un' aria "artificiosa" e molti continuano a crederlo ancor oggi!

<sup>72</sup> All' indomani del crollo del *Tannhäuser*, Wagner si sentì colmare di rimproveri dai suoi amici per essersi lasciato sfuggir dalle mani la distribuzione dei posti nella prima rappresentazione! "Non era questo -commenta amaramente- il sistema di Meyerbeer che, dopo le sue prime esperienze a Parigi, non aveva mai permesso una prima rappresentazione di opere sue senza che la distribuzione dei posti fosse stata curata da lui fin nell' ultimo angolo della sala" (*La mia vita*, UTET, Torino, 1953: vol. II, pag. 774).

<sup>73</sup> I temi preferiti del *grand-opéra* erano cortei religiosi, sommosse, congiure, stragi, incendi, terremoti, crolli di palazzi e persino naufragi!

grandezza anche un mediocre, a patto naturalmente che questi fosse in possesso di un eccezionale talento di drammaturgo!

È appunto questo il caso di Giacomo Meyerbeer, il quale per giunta fu tutt'altro che un mediocre! In lui tuttavia il musicista fu assolutamente inferiore al drammaturgo e così egli fallì nel compito, ormai imprescindibile dopo Weber, di rappresentare la sostanza più squisitamente romantica del dramma con la musica stessa. Ebbe alte e potenti intuizioni sceniche ed affermò arditezze e novità da cui altri talvolta trassero partito, ma non riuscì a realizzarle nella musica e con la musica, e pertanto l'opera d'arte di valore assoluto, che va al di là delle mode e dei cambiamenti di gusto, gli fu inesorabilmente preclusa. In definitiva, si suole ripetere, il suo scopo era quello di trovare un commento musicale adatto che, nel migliore dei casi, serve a rialzare il tono dello spettacolo. Così le sue partiture -tranne alcune pagine felici- sono piuttosto deboli e, isolate dal loro contesto scenico, hanno scarso significato musicale.

Giudizi di questo genere sono ripetuti in tutti i manuali, saggi e studi, e sono sostanzialmente veri, ma hanno il difetto di generalizzare la critica negativa e finiscono con il perpetuare il *cliché* del caso Meyerbeer, un compositore che non vale la pena di studiare, cosa che è sommamente errata, e non lasciano neppure sospettare che le pur riconosciute "pagine felici" sono in realtà momenti altissimi, per l'appunto svincolati dal fluire delle mode e dei cambiamenti di gusto, nei quali il Berlinese non è secondo a nessuno.

Il fatto è che Meyerbeer fu il dominatore ed al tempo stesso lo schiavo del suo pubblico, di cui mirò sempre ad assecondare e ad interpretare il gusto, indubbiamente in ciò facilitato dal fatto di poter sposare la solidità della sua preparazione contrappuntistica e strumentale alla vocalità della scuola operistica italiana.

D'altra parte quello che gremiva i teatri in Francia -e specialmente a Parigi dopo la rivoluzione del luglio 1830- era un pubblico assetato di diversivi e di "divertimento", l'espressione di una borghesia che, dalla politica moderata, dedita alla formazione del capitale finanziario e delle strutture industriali, di Luigi Filippo d'Orléans, aveva ricevuto una spinta irresistibile con la stabilizzazione e l'arricchimento degli "intraprendenti" e il relativo eclissarsi proprio di quelle forze popolari che avevano fornito il contributo decisivo per il capovolgimento della monarchia borbonica.

Questo pubblico voleva spettacoli che durassero parecchie ore, infarciti di cori d'effetto e di romanze orecchiabili, con balli fastosi e decorativi incorniciati da messe in scena opulente; voleva distrarsi ammirando costumi pseudostorici, vivaci e sontuosi.

Era un pubblico per la cui sostanziale ignoranza ed insensibilità artistica tutto andava bene, purché fosse *monstre*. Quanto Meyerbeer lo assecondasse si può forse comprendere dal seguente episodio che chiarisce fra l'altro sulla

base di quali considerazioni...di ordine artistico il compositore fece cadere, e pubblicò a parte, la *sinfonia* che aveva scritto per il *Profeta*.

Durante la prova generale di quest'opera Meyerbeer, dopo eseguita la sinfonia, chiese il parere al capo della *claque* "come quello che conosceva appunto il gusto del pubblico. Questi scrollò la testa in segno di dubbio e dichiarò a Meyerbeer essere quello un pezzo pericoloso. Fu in seguito a così autorevole opinione che l'opera venne eseguita senza la sinfonia"<sup>74</sup>.

L'aneddoto (se aneddoto è) riferito a Meyerbeer è credibile, mentre non lo sarebbe affatto se fosse riferito per es. a un Verdi, al quale, fra l'altro, accadde appunto la medesima cosa con la *sinfonia* dell'*Aida*: egli la lasciò cadere dopo la prima prova, ma non certo per consiglio di chicchessia! Lo indussero a ciò ponderate riflessioni a carattere artistico e profonda coscienza critica.

Questo bisogno, così profondo e condizionante, di aver sempre il consenso del pubblico certamente legò le mani a Meyerbeer e gli impedì di imboccare certe strade di rinnovamento che altri invece percorreva pagando di persona con l'incomprensione o con un precario e tribolato successo, ed è una delle ragioni della debolezza complessiva, del suo teatro.

Ma è la meno importante: anche Verdi ebbe, almeno in parte, e almeno in un periodo della sua carriera, la stessa esigenza di "piacere" al pubblico, e ne è una prova persuasiva, fra l'altro, il motivo della "cassetta"<sup>75</sup>, tanto insistente nell'epistolario verdiano!

Il difetto più grosso Meyerbeer l' ebbe nella discontinuità dell' invenzione musicale, nei violenti sbalzi di qualità per cui certi momenti altissimi, addirittura mitici del teatro in musica si notano a fatica, sommersi come sono dal diluviare degli effetti pompieristici e dei lustrini, specchietti e perline colorate con cui il compositore incantava i suoi selvaggi, e non solo quelli, come meglio vedremo fra poco.

La grande dote di Meyerbeer è invece il geniale talento drammatico che è una costante del suo teatro: senza di esso il caso Meyerbeer non sarebbe neppure esistito! È anzi proprio il talento drammatico che puntella tante scene in cui la musica si riduce a mero commento, a didascalia sonora.

---

<sup>74</sup> La notizia è data dal famoso Edwart (pseudonimo del critico e compositore Edoardo Perelli, 1842-1885) nella prefazione all' edizione Ricordi dello spartito per canto e pianoforte del *Profeta*. Non è citata la fonte: si tratta probabilmente di una tradizione orale che ritengo attendibile.

<sup>75</sup> Vedi le interessanti osservazioni di A. Oberdofer in G. Verdi, *Autobiografia dalle lettere*, Rizzoli, 1951, pagg. 271-2.

Il Berlese non ebbe in sorte quelle doti di invenzione e di vigore fantastico e quella saldezza di pensiero che ebbero in così larga misura certi suoi contemporanei, da Chopin a Schumann, da Mendelssohn a Liszt: non fu il genio che i pubblici deliranti acclamarono, ma non è neppure il ciarlatano che denigratori e critici avvezzi a ripetere giudizi canonici hanno creduto di poter liquidare sbrigativamente senza studiarlo a fondo.

Non può essere d'altra parte un ciarlatano il compositore che impiegò metà della vita per comporre l'*Africana*, un'opera che si pone così per noi come un *Lebenswerk*, un fascinoso diario di bordo che documenta splendori e miserie, compromessi e adattamenti, nonché un lento trapasso dal gusto grossolano dell'epoca di Luigi Filippo alla raffinata sensibilità piccolo borghese del Secondo Impero.

E non è un ciarlatano l'artista che si inchinava davanti al terzo atto dell'*Otello* di Rossini<sup>76</sup> individuandone con infallibile intuito critico il valore, e neppure l'artista che diresse, nel 1847, la prima del *Rienzi* di Wagner a Berlino e, più tardi, usò tutta la sua influenza per indurre l'Opera di Berlino a mettere in scena il *Vascello Fantasma*, reduce dagli umilianti rifiuti di Lipsia e di Monaco! (come Wagner ricambiasse, vedremo fra poco!).

E men che meno è un ciarlatano l'artista che, quando Berlioz riuscì finalmente a farsi mettere in scena dall'impresario Carvalho i *Troïens à Carthage* nel novembre del 1863, si presentò in teatro a tutte le ventuno rappresentazioni, partitura alla mano, "per suo piacere e per sua istruzione", come ebbe a dichiarare!

Non è il caso nemmeno di dimenticare che Meyerbeer mise in scena e diresse anche l'*Eurianthe* di Weber, anche se in questo caso si può parlare di una vera e propria restituzione di un favore, dal momento che l'autore del *Freischütz* aveva a suo tempo messo in scena, a Praga e a Dresda, l'*Abimelek* del nostro non ancora Giacomo (1815); ma che dire dell'uomo che partecipò

---

<sup>76</sup> Specialmente del terzo atto, naturalmente, che "in effetti -scrive- è divinamente bello, e la cosa più sorprendente è il fatto che tutte le sue bellezze sono completamente antirossiniane: un eccellente declamato, un recitativo sempre appassionato, accompagnamenti carichi di mistero, intenso colore locale; e soprattutto lo stile di romanza all'antica nella sua massima perfezione" (*Briefwechsel und Tagebücher*, vol. I, Berlin 1960, pagg. 359 - 360). Commenta F. Tammaro (che cita e traduce il passo in *Ambivalenza dell'Otello rossiniano*, pagg. 224-5 del *Melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*): "E Meyerbeer coglieva nel segno quando scopriva, lui così intinto di *rossinianismo*, ma di *rossinianismo* solo prima maniera, *bellezze antirossiniane*: quello che infatti egli chiama *antirossinianich* è, in realtà, un nuovo modo di trattare l'opera seria".

nel 1841 alla sottoscrizione per i *Triti* op. 1 di C. Franck, allora poco più che ventenne e completamente sconosciuto?

E non è infine un ciarlatano il musicista che possedette il dominio assoluto dei mezzi espressivi, una formidabile sensibilità timbrica, la profonda dottrina contrappuntistica e la capacità di sintesi di cui ha dato prova costringendo ad una coabitazione tutt'altro che banale l'educazione tedesca, l'esperienza vocale italiana e la profonda conoscenza del gusto francese.



G. Meyerbeer nella celebre caricatura di A.J. Lorentz. Si tratta di una litografia pubblicata da *Le Charivari* nel luglio del 1842. (Collezione del Teatro Harry R. Beard).

Probabilmente proprio il suo eclettismo elegante, mondano e disinvolto, che faceva apparire come frutto di generazione spontanea cose che gli erano costate invece enorme elaborazione (egli preparava anche due e tre strumentali diversi

dello stesso passo, scrivendoli con inchiostri di diversi colori, e poi decideva alle prove) gli guadagnarono il favore del pubblico ed egli mirò sempre a conservarlo a tutti i costi, anche quando avvertì la necessità di abbandonare il *Grand-Opéra* per cimentarsi con le sottili e delicate nervature intimistiche dell' *Opéra Comique* (*L'Étoile du Nord*, 1854 e *Dinorah*, 1859).

La rinnovata qualità della sua ispirazione dopo il *Profeta* -è stato notato- sembra infatti essere motivata più da uno sforzo intellettuale che da una profonda necessità espressiva: e ciò forse perchè egli rimase lontano da quell'autentico travaglio della creazione che nasce anche come orgogliosa fiducia nelle proprie forze e si fortifica nella sfida al gusto dei più. Fu così che egli raggiunse assai più raramente di altri suoi contemporanei più dotati un vero trasporto lirico, espresso in valori di musicale purezza e di poesia forte e chiara: ma quando gli capitò di lavorare *at his best*, seppe raggiungere anch'egli il traguardo del pezzo unico dotando di una tessera mitica, col finale del IV atto degli *Ugonotti*, il mirabile, composito mosaico del melodramma ottocentesco.

Questa capacità di raggiungere, sia pure saltuariamente ed inaspettatamente, vertici artistici indiscutibili, unita al talento drammatico (questo sempre presente e sfavillante) disorientarono la critica e fuorviarono il giudizio non solo del grosso pubblico, ma anche di letterati e scrittori, e gli permisero di esercitare un'influenza considerevole su molti di loro, perfino su quelli che non gli risparmiarono critiche!

Uno studio definitivo e convincente su questa influenza di Meyerbeer sui suoi contemporanei ancora manca: tenterò di passare in rassegna qualche esempio clamoroso, insistendo in particolare sul rapporto fra il Berlinese e Verdi, quello che potrà rivelarsi forse il più interessante da studiare. Ritengo tuttavia utile soffermarmi prima un poco sui rapporti fra Meyerbeer e i suoi contemporanei.

Nessuno dei grandi spiriti ottocenteschi rimase insensibile alla musica di Meyerbeer, con tutta una gamma di reazioni che vanno dal rifiuto aperto all'esaltazione. Possiamo osservare tuttavia che in generale furono favorevoli i giudizi e gli apprezzamenti dei letterati e degli scrittori, sfavorevoli quelli dei musicisti (sia pure con una ricca gamma di sfumature, e con l'eccezione di Liszt che fu sempre buon ammiratore del nostro, giungendo fino a suscitare, una volta, una reazione quasi isterica di Schumann, come vedremo).

Il motivo è facilmente comprensibile: i musicisti cercavano valori che molto spesso erano assenti e non potevano accontentarsi di certi commenti decorativi, mentre letterati e poeti si imbattevano continuamente nella felice gravidanza drammatica di un autentico talento teatrale ed erano portati a proiettare, emotivamente, la loro soddisfazione anche sulla musica sopravvalutandola.

Esemplare è, sotto questo aspetto, il seguente giudizio di Mazzini il quale, in quelle che sono da annoverarsi fra le sue pagine più curiose e originali (e a torto meno note), così si esprime: “Due Grandi nell’arte hanno segnato la via: due Grandi hanno creato due individualità sì potenti, che l’alta poesia drammatica non le rifiuterebbe tra le meglio disegnate del genio: il *Don Giovanni* di Mozart e il *Roberto il Diavolo* di Meyerbeer. Essi restano come due tipi di profonda individualità svolta con magistero perenne, insistente, non interrotto mai dalle prime all’ultime note. Al primo non conosco l’eguale, all’altro non è paragonabile che il *Mefistofele* (sic) di Goethe, almeno per la costanza dello sviluppo drammatico”<sup>77</sup>.

Ciò che fa sorridere in queste parole non è tanto l’accostamento di Meyerbeer a Mozart (lo fa, come vedremo più avanti, anche lo stesso Goethe!), quanto piuttosto il fatto che Mazzini arriva a questa affermazione dopo aver dedicato alcune pagine criticamente ineccepibili, e perfino in certo qual modo anticipatrici delle idee di Wagner sul *dramma musicale*, ad una lucida disamina dei nefasti dell’*Opéra* !

“Una generazione corrotta e spossata -aveva scritto- ha trovato in molti artisti musicali l’*improvvisatore*; gli ha detto: sottraimi alla noia, e l’artista ha ubbidito; ha dato forme senz’anima, suoni senza pensiero, affastellando note a diluvio, balzando d’uno in altro concetto musicale senza svolgerne alcuno, rompendo a mezzo l’emozione con un meccanismo di trilli, gorgheggi e cadenze che vi trascinano ad ammirare freddamente un’organizzazione privilegiata; son riusciti a promuovere un riso ed un pianto superficiali senza che né l’uno né l’altro abbian tempo di giungere fino al fondo dell’anima. . . Dov’è l’elemento storico, l’individualità dei personaggi e delle epoche nei nostri drammi per musica? Non vi sono personaggi, ma monete battute ad un conio, senza entità, senza vita, fuorché quella di *tenori* e di *bassi*: usurpatori di nomi storici, e che rappresentano delle voci e null’altro”.

Fa sorridere, dicevo, il fatto che questi identici concetti, se non proprio le parole, venivano usati quasi contemporaneamente da Schumann proprio contro Meyerbeer, in un’implacabile accusa di ciarlataneria e di immoralità. Scrive Schumann a proposito degli *Ugonotti*: “Io non sono affatto un moralista, ma fa andare fuori di sé un buon protestante udire il suo canto più caro gridato sul palcoscenico, il vedere il dramma più sanguinoso della sua religione abbassato ad

---

<sup>77</sup> Questo e il seguente passo si trovano nel saggio *Filosofia della musica*, composto nel 1836. Cfr. *Scritti letterari di G. Mazzini*, Istituto Editoriale Italiano, vol. I, pagg. 18-19. Biblioteca di classici italiani diretta da F. Martini, serie II, vol. XXXIX.

una farsa da giorno di fiera, per riscuotere denari ed applausi, lo fa andare fuor di sé l'intera opera dall' ouverture (col suo carattere sacro ridicolmente volgare) sino alla fine; dopo la quale fine non ci resta che essere bruciati vivi al più presto. Che cosa rimane dopo gli *Ugonotti* se non giustiziare sulla scena dei criminali ed esporre spettacoli di facili squaldrine? ...Orgia, assassinio e preghiera: non si tratta d'altro negli *Ugonotti*; invano si cercherebbe un pensiero puro che duri un po', un vero sentimento cristiano ... tutto è artificioso, tutto apparenza e ipocrisia “.

Lo stesso Schumann, d'altra parte, finiva col riconoscere, al termine della sua recensione, che “l'odio soltanto potrebbe negare il meglio, ed anche particolari momenti più nobili e di genere più grandioso; così il canto di battaglia di Marcello è d' effetto, così è soave la canzone del paggio, così interessa la maggior parte del terzo atto per le scene di popolo vivacemente rappresentate, così la prima parte del duetto fra Marcello e Valentina, ed il sestetto per il loro lato caratteristico, così nel quarto atto la benedizione delle spade per un carattere particolare più spiccato, e, soprattutto, il duetto che segue tra Raoul e Valentina per il lavoro musicale ed il flusso delle idee”<sup>78</sup>.

Si tratta, fatti bene i conti, di un paio d'ore di musica, la cui sostanziale validità viene ad essere così riconosciuta dal critico più severo, intelligente e sensibile, e al tempo stesso meno sospetto !

Qui Schumann, proprio a causa della sua superiore statura etica non si sente di negare il valore di pagine che hanno avuto il potere di scuoterlo e ne fa ammissione, sia pure implicitamente.

Sarà interessante notare che Berlioz, un compositore che certamente non amava Meyerbeer (di cui costituisce la perfetta antitesi, dato che alle sue enormi doti di musicista non fa seguire un adeguato talento drammatico, con buona pace di H. Barraud) non esitò una volta ad esprimere apertamente la sua ammirazione alla maniera romantica.

Nel 1844, in occasione dell'esposizione dei prodotti dell'industria a Parigi, Berlioz diresse un concerto memorabile per il numero degli esecutori, più di mille fra strumentisti e coristi: la descrizione di questo concerto e della sua preparazione occupa alcune delle pagine più vive ed interessanti delle “Memorie” del compositore francese.

Fra i pezzi che produssero “i maggiori effetti” figurava, accanto all'ouverture del *Freischütz* con l'andante cantato da ventiquattro corni, ed

---

<sup>78</sup> Robert Schumann, *Gli Ugonotti* di Meyerbeer (primo dei *Frammenti di Lipsia*, 1837). Questo e il precedente passo si trovano in *La musica romantica*, Mondadori, 1958, pagg.109-114.

alla *Preghiera del Mosè* “Dal tuo stellato soglio” accompagnata da venticinque arpe, il coro della *Benedizione dei pugnali* degli *Ugonotti* che “fulminò l’uditorio”!

“Avevo raddoppiato -ricorda Berlioz- venti volte gli a solo di quel pezzo sublime e pertanto v’erano ottanta voci di basso che cantavano le quattro parti dei tre monaci e di Saint-Bris. L’impressione prodotta sugli esecutori e sugli uditori più prossimi all’orchestra sorpassò tutte le proporzioni conosciute. Quanto a me, nel dirigerlo, fui preso da un tale tremito nervoso che i denti mi battevano come in un violentissimo accesso di febbre. Malgrado la sordità del locale non credo che si sia udito spesso un effetto musicale paragonabile a quello e deplorai che Meyerbeer non fosse presente. Quel terribile pezzo, che si direbbe scritto con del fluido elettrico da una gigantesca pila voltaica, pareva accompagnato dagli scoppi della folgore e cantato dalle tempeste!”<sup>79</sup>.

È evidente l’ammirazione di Berlioz per questo pezzo mitico, anche se rimane il fondato sospetto che l’entusiasmo scaturisca soprattutto dall’inaudita sonorità dell’insolito complesso.

Sono forse più preziose le ammissioni di validità artistica fatte col contagocce da Schumann, specialmente là dove si riconosce al nostro la capacità di rappresentare vivacemente le scene di popolo e di caratterizzare episodi e personaggi. Sono doti che, unite “all’abile talento ad *apprêter*, a render lucido, a trattare drammaticamente, a istruire”, nonché alla “grande ricchezza di forme” (e sono anche queste oneste ammissioni di Schumann), ci permettono di guardare quanto meno con benevolenza al paragone istituito da Mazzini fra *Roberto il Diavolo* e il . . . *Mefistofele* di Goethe.

Tanto più che lo stesso Goethe, nel ribadire in una lettera ad Eckermann la sua convinzione che fosse impossibile musicare il *Faust*, ignorando ostentatamente Beethoven<sup>80</sup>, fa i nomi di Mozart e di Meyerbeer! “L’elemento ripugnante, violento, terribile -scrive il poeta- che qua e là la musica dovrebbe esprimere è troppo contrario al nostro tempo. Quella musica dovrebbe essere nella maniera del *Don Giovanni*: Mozart avrebbe dovuto comporre il *Faust*; forse anche Meyerbeer ci riuscirebbe”<sup>81</sup>.

---

<sup>79</sup> H.Berlioz, *Memorie*, Genio, Milano 1947, vol. II, pag. 142.

<sup>80</sup> Sull’ incomprendimento di Goethe nei confronti di Beethoven e in generale sul tribolato, ma profondo rapporto di Goethe con la musica, si veda il bellissimo saggio di Luigi Magnani: *Goethe, Beethoven e il demoniaco*, Einaudi, Torino, 1976.

<sup>81</sup> Magnani, op. cit. pag. 31.

Tornando alla recensione schumanniana degli *Ugonotti*, mi par di poter constatare in definitiva più note positive di quelle che sarebbe stato ragionevole aspettarsi, dato il tono generale di stroncatura inesorabile ed arcigna; tanto più che molta dell'ira di Schumann si riversa sulla pretesa "immoralità" dell'argomento ed elude un giudizio sulla musica. L'opera viene riassunta infatti da Schumann così: "Nel primo atto, un'orgia di tutti uomini e inoltre, cosa molto raffinata, una sola donna, ma velata; nel secondo, un'orgia di donne al bagno e in mezzo, cosa scavata colle unghie per i parigini, un uomo, ma con gli occhi bendati. Nel terzo atto l'elemento dissoluto si mischia con quello sacro; nel quarto vien preparato il macello e nel quinto avviene la strage in chiesa<sup>82</sup>": si provi a riassumere in questo modo il libretto, non dico della *Lulu*, ma dello stesso *Rigoletto*! Qui Schumann ha un tantino barato, pilotando un'*indignatio* che confonde il bersaglio: egli dichiara di essere ben lontano dall'odio, e gli crediamo sulla parola, ma quello che talvolta lascia affiorare è un malanimo astioso destinato a concretizzarsi, qualche anno più tardi, nella disinvolta, ma eloquente "recensione" del *Profeta*<sup>83</sup> !

Il fatto è che in Schumann gioca un nazionalismo neppur tanto dissimulato, diciamo pure un vero e proprio sciovinismo: Meyerbeer era ai suoi occhi il tedesco degenerare (non l'ebreo: questa circostanza avrà tutto il suo peso nei giudizi di Wagner), il tedesco che da *Jakob* si era fatto deliberatamente *Giacomo* ed aveva fatto carriera come imitatore di Rossini<sup>84</sup>, il corruttore infine della spinta romantica, quasi una forza che si opponeva al Romanticismo. Non a caso Schumann attribuisce a Florestano (il suo *alter ego* ardente e passionale) un atteggiamento non precisamente sereno, quando immagina che egli tenda il suo "pugno chiuso" contro lo spartito degli *Ugonotti* e collochi senz'altro il suo autore "fra la gente di Franconia!".

A proposito della reazione tedesca agli stimoli del "neoromanticismo" d'oltre Reno così scrive Renato di Benedetto: "S'accentua nella musica la componente nazionalistica: fra i molti sintomi il più caratteristico è la diffusione del culto romantico di Bach. Né d'altra parte gli effetti di questo rinnovato

---

<sup>82</sup> Recensione cit., pag. 114.

<sup>83</sup> È forse questa la più straordinariamente sintetica ed efficace recensione che sia mai stata fatta: una semplice croce! Vedi anche l'impressione che del *Profeta* ebbe Wagner in *La mia vita*, cit., vol. I, pagg. 540-541.

<sup>84</sup> Anche Beethoven aveva commentato l'insuccesso di *Emma di Leicester* rappresentata a Vienna nel 1820, giudicandola "una palese imitazione di Rossini" (G. Schünemann, *Ludwig van Beethoven Konversationhefte*, vol. I, pagg. 225-227, citato da Magnani in *Beethoven nei suoi quaderni di conversazione*, Einaudi, Torino, 1975, pag. 157.

fervore furono sempre positivi; essi invece raggiunsero spesso punte di ottusità sciovinistica e di chiusura provinciale, che non risparmiarono nemmeno gli spiriti più aperti e sensibili: si veda ancora l'atteggiamento di Schumann di fronte a un Rossini o a un Meyerbeer<sup>85</sup>.

Schumann d'altra parte non riusciva a mantenere il controllo quando l'argomento della conversazione era Meyerbeer, specialmente se questi veniva lodato o difeso da persona che egli stimava: di una sua reazione quasi isterica in un caso del genere è testimone, fra il curioso e il divertito, Riccardo Wagner, quando racconta di una visita di Liszt nella sua casa a Dresda. «Avevamo passato -ricorda Wagner- la sera insieme a casa di Schumann, s'era fatto musica e alla fine ci si era messi a discutere. Una forte disparità di parere tra Liszt e Schumann a proposito di Meyerbeer e di Mendelssohn aveva prodotto una completa arrabbiatura di Schumann, che s'era ritirato indispettito nella sua camera da letto. Il singolare, ma divertente imbarazzo in cui ci aveva posti questo contegno dell'ospite era poi stato oggetto della nostra conversazione ritornando a casa »<sup>86</sup>.

Non sfugga la "forte disparità" di parere: l'episodio risale al 1847 (Wagner sta ancora lavorando al *Lohengrin*) e Liszt in fondo ammira gli *Ugonotti* e, più ancora, forse, *Roberto il Diavolo*; su entrambe le opere ha composto una delle sue famose parafrasi (quella sul *Roberto* l'ha addirittura trascritta per due pianoforti). Avrà sicuramente sostenuto le sue tesi nel modo più ovvio, cioè guadagnando il pianoforte e attaccando (perché no?) la *Valse Infernale* e avrà colmato probabilmente la misura criticando qualcuno di quegli elogi che Schumann non si stancava mai di tributare a Mendelssohn e che, per la verità, a noi moderni sembrano un tantino esagerati; tutto questo ben lungi dall'immaginare, lui uomo di mondo estroverso e brillante, che l'amico si sarebbe ritirato sotto la tenda in preda ad una "completa arrabbiatura" !

Ecco dunque, accanto ad un irriducibile avversario del nostro, un ammiratore il quale poteva bensì essere fuorviato, nel giudizio, dalla propria spettacolare tecnica pianistica capace di trasformare la paglia in oro, ma era pur sempre un musicista con il dono del genio, un pianista che non ha niente da spartire con i suoi tanti colleghi "virtuosi", una delle intelligenze più aperte e spettacolari che annoveri la storia della musica! Ma l'ammirazione dell'uno non ha avuto alcun potere di bilanciare, nemmeno in parte, la stroncatura dell'altro!

E men che meno ha avuto il potere, naturalmente di bilanciare, non dico

---

<sup>85</sup> *L'Ottocento I*, E.D.T., Torino 1982, pagg. 90-91).

<sup>86</sup> Wagner, *La mia vita* cit., vol. I, pag. 456.

neutralizzare, la stroncatura ben più sistematica, costante e perfida di Wagner! Quell'odio che è palesemente estraneo a Schumann appare invece sotteso a tutti i giudizi che Wagner espresse su Meyerbeer e può essere tranquillamente ricondotto alle ossessioni antisemitiche sistematicamente ricorrenti nell'opera e nella vita dell'autore della *Tetralogia!*

Ossessioni antisemitiche che trovano il massimo sforzo di sistemazione teorica nel saggio, più famoso a dir vero che realmente conosciuto, intitolato *Aufklärung über das Judenthum in der Musik* (Delucidazione sul giudaismo nella musica), debitamente tenuto presente da quanti hanno sentito proiettata verso Hitler, "in nome del grande passato tedesco" la pretesa linea di sviluppo della cultura tedesca Goethe - Schopenhauer - Wagner - Nietzsche<sup>87</sup>.

Se comunque appare oggi ormai improponibile l'immagine di Wagner quale precursore del nazismo, altro è il discorso per il suo antisemitismo, che urta ancora oggi profondamente, anche se suscita in fondo uno sdegno non maggiore di quello che si può provare venendo a sapere, per esempio, che un Seneca giustificò il matricidio di Nerone e, pur cantore delle stoiche virtù, fu avido e praticava l'usura!

Di antisemitismo tuttavia si tratta, e non basta a sfatarlo rammentare la prima del *Parsifal* affidata al direttore ebreo H. Levi<sup>88</sup> o i debiti artistici contratti da Wagner nei confronti di Mendelssohn<sup>89</sup>, come fa il Celli, che rovescia curiosamente i termini del problema affermando che questo saggio "è ispirato alla volontà d'aggreddire e possibilmente d'annientare Meyerbeer, apparentemente in quanto ebreo, in realtà in quanto Meyerbeer, dominatore cioè degli ambienti teatrali europei, e perciò ostacolo principale al diffondersi dell'arte wagneriana"<sup>90</sup>.

In realtà Wagner stesso afferma di aver pubblicato, in un primo momento, il libretto con uno pseudonimo, proprio perchè, conoscendo il nome del suo autore non lo si potesse attribuire al suo risentimento personale verso Meyerbeer<sup>91</sup>, ed è strano che il Celli, di solito così preciso, qui tiri via con incredibile superficialità, giungendo ad affermare che il saggio "si legge con interesse" !

---

<sup>87</sup> Cfr. G. Lukacs: *La distruzione della ragione*, Einaudi, Torino, 1969, pag. 770. Dello stesso autore vedi anche *Breve storia della letteratura tedesca*, Einaudi, Torino, 1956, pagg. 102-104.

<sup>88</sup> Vedi la micidiale paginetta dedicata da Adorno al rapporto Levi-Wagner all'epoca del *Parsifal* in *Wagner*, Einaudi, Torino, 1966, pag. 31 e segg.

<sup>89</sup> Il "tema dell' ondeggiamento" del *Ring* è reperibile nella *Bella Melusina*; il "tema del presagio di morte", sempre del *Ring*, è reperibile nella Sinfonia n. 3 *Scozzese* e infine il tema dominante del *Parsifal*, il cosiddetto *Amen di Dresda*, si trova identico nella Sinfonia n. 5, la *Riforma*.

<sup>90</sup> Teodoro Celli: *Il dio Wagner*, Rusconi, Milano, 1980, pag. 76.

<sup>91</sup> R. Wagner, *La mia vita* cit., vol. II, pag. 576.

Wagner ebbe un carattere difficile i cui vari aspetti decisamente nevrotici non gli consentirono, almeno fino all'affermazione trionfale del *Rienzi* e alla successiva rappresentazione del *Vascello Fantasma*, di avere un minimo di stabilità e di tranquillità economica (anche se continuò praticamente per tutta la vita a dilapidare danaro e a chiederne disperatamente altro in prestito).

Da Riga (dove ebbe il suo primo incarico importante di direttore d'orchestra) fu praticamente cacciato, ed è opinione comune di tutti gli studiosi che buona parte dell'ostilità che si era attirato fosse ben meritata!

A Parigi (dove si rifugiò facendo così perdere le proprie tracce ad uno stuolo di creditori) egli giunse con lettera di presentazione per Meyerbeer che lo ricevette cordialmente, ma che non poté o non volle far nulla per aiutarlo ad affermarsi nella capitale francese, dove il nome musicale andava pazientemente costruito. Wagner non fece nulla per costruirsi a Parigi una solida posizione e se ne pentì amaramente, ma, come al solito, la colpa era in parte proprio sua. Era "privo di tatto, smodato nello spendere, si indebitava sempre più in modo disastroso e si attirava l'ostilità altrui" (Donington).

Ma difficilmente qualcuno è disposto ad ammettere di non aver saputo, o potuto, o infine voluto fare i primi passi necessari per la conquista del proprio spazio: non fa dunque meraviglia che Wagner abbia ricondotto "tutte le resistenze contro la sua opera ad immaginarie cabale israelite; mentre era stato attivamente sostenuto dal preteso colpevole principale di tali intrighi, e cioè da Meyerbeer, fino a quando non lo aveva attaccato apertamente"<sup>92</sup>.

Antisemitismo, quindi, da cui emerge con particolare violenza l'attacco a Meyerbeer che Wagner vorrebbe quasi far scomparire per il motivo ideale e dichiarato che egli rappresenta una concezione musicale falsamente convenzionale (ed ha in buona parte ragione), e per la convinzione profonda che egli tramasse contro di lui manovrando la stampa (e qui ha completamente torto).

Intendiamoci infatti: Meyerbeer era ricco e si teneva buoni pubblicitisti e giornalisti, ma non era assolutamente in grado di esercitare un tale controllo sulla stampa di mezza Europa da poter impedire il successo di un'opera, e per giunta di valore!

Sulle spese personali di Meyerbeer, destinate in pari misura alla messa in scena delle sue opere ed alla corruzione dei giornalisti ha insistito ancora Claudio Casini (*L'Ottocento II*, ediz. cit., pag. 21).

Ed è testimone degno di fede quando scrive (lettera a Léon Escudier del 19 giugno 1865): "Scrivere ora all'*Opéra* con quella bagatella di precedenza

---

<sup>92</sup> T.W.Adorno, op. cit. pag. 37.

di M.me Meyerbeer che sciorina spille, tabacchiere, braccialetti, medaglioni, bastoni di comando etc. etc.! ... Che affare! Anche l'Arte si fa Banca, e bisogna essere milionari, *sine qua* non v'è successo! “.

Ma anche accettando la parola forte “corruzione”, resta da spiegare come facesse Meyerbeer a “corrompere” gli addetti ai lavori, a farsi dai direttori d'orchestra, primo fra tutti Angelo Mariani che fu il principale apostolo della diffusione delle partiture meyerbeeriane (e wagneriane) in Italia. Possibile che tutto il suo zelo si possa ricondurre soltanto alla sua vanità di prima donna, che non gli consentiva di operare distinzioni di valore purché fosse lui il “creatore”? Oppure all' inconfessato desiderio di far “dispetto” a Verdi, cosa che pagò poi, fra l'altro, come si sa, a caro prezzo?

Per quanto riguarda poi la pretesa ipocrisia di Meyerbeer nei confronti di Wagner, cosa poteva fare di più un compositore famoso ed affermato nei confronti di un giovane sconosciuto che gli piomba in casa, se non ascoltarlo, dargli qualche buon consiglio e fornirgli lettere di presentazione?

È esattamente quel che Meyerbeer fece per Wagner aggiungendovi molto di più: quell'aiuto concreto che il futuro compositore del *Parsifal* minimizzò sempre e, peggio, distorse nel suo significato, quasi rifiutando l'idea di averlo sollecitato e ricevuto!

E qui non sarà inutile richiamarci alla memoria come Wagner racconta il suo primo incontro con Meyerbeer: “ Mi fece -scrive nel *Mein Leben*- sotto ogni aspetto una buona impressione, alla quale contribuiva l'espressione del viso, particolarmente bello nella parte superiore, intorno agli occhi che ispiravano fiducia, e non ancora rilassato dall'età, come avviene per lo più spiacevolmente, nelle fisionomie degli ebrei. Il mio proposito di cercare successo a Parigi come compositore drammatico non gli parve disperato. Mi permise di leggergli il testo del mio *Rienzi*, ed ascoltò realmente fino alla fine del terzo atto, poi si fece lasciare in esame i due atti già musicati e, in una visita successiva, mi manifestò il suo incondizionato interesse per il mio lavoro...Mi promise lettere di raccomandazione per il direttore e il direttore d'orchestra dell'*Opéra*...Mi condusse pure da Moscheles ...e dalla signorina Blahedka, virtuosa di cui conoscevo da tempo la fama. Assistetti da loro ad intime serate di musica, e queste furono le prime celebrità musicali che mi avvenne così di frequentare”<sup>93</sup>.

Qui Wagner è sincero: l'uomo gli piace ed egli del resto -talento non precoce, come si sa- lo vuole impressionare proprio con una partitura che ha ben poco di wagneriano e può essere considerata uno dei migliori *specimina* del *Grand-*

---

<sup>93</sup> R. Wagner, *La mia vita*, cit., vol. I, pagg. 225-226.

*Opéra*. Anche senza chiamare in causa la pur suggestiva teorizzazione che fa Adorno dell'odio idiosincrasico wagneriano verso l'ebreo<sup>94</sup>, si capisce che in Wagner l'impressione positiva, perfino affettuosa suscitata da Meyerbeer si dissolve rapidamente, trasformandosi in astio profondo man mano che sorgono le difficoltà ad affermarsi, e le speranze di entrare nel mondo parigino dalla porta principale e col cappello in testa si affievoliscono.

Allora gli stessi benefici ricevuti divengono scomodi per la coscienza e vengono esorcizzati con la denigrazione sistematica e la ricerca in essi di secondi e spregevoli fini. L'ebreo che non ha voluto dare l'aiuto sperato viene così immaginato come un abietto e potente orditore di cabale e raggiri, l'esponente di un *establishment* che bisogna descrivere come tenebroso per potersi sentire legittimati a distruggerlo con ogni mezzo: non si può certo convenire con Adorno che Wagner abbia "concepito anche l'idea dell'annientamento ebraico", ma è certo che dell'ebreo gli causava ripugnanza la stessa parlata<sup>95</sup> e che egli una volta -a quanto racconta il suo biografo Glasenapp (*Das Leben Richard Wagners*, vol. VI, pag. 764)- informato che quattrocento ebrei erano arsi vivi nell'incendio di un teatro viennese, ci fece sopra dei motti di spirito!

Le trame meyerbeeriane (e dell'*establishment* ebraico) contro Wagner esistono in fondo soltanto nella fantasia di quest'ultimo, ed è vero il contrario: come si è già visto Meyerbeer se ne stette ad ascoltare la *recitatio* di tre atti interi del *Rienzi*, esaminò la musica (e la dovette trovare alquanto... meyerbeeriana, tanto è vero che, più tardi, diresse personalmente la prima

---

<sup>94</sup> Per mettere a fuoco tale odio idiosincrasico Adorno fa riferimento alla definizione della nausea data da Benjamin: paura di esser riconosciuto come uguale all'oggetto nauseabondo. "Nella meschina figura di Mime - scrive - Wagner con spavento prendeva coscienza di se medesimo. La sua figura fisica di altezza esigua, con una testa troppo grossa e il mento sporgente sfiorava l'anormalità e solo dalla sua gloria venne salvata dal riso. Egli perseguiva le vittime fin nella fatalità biologica, in quanto s'era riconosciuto come uno scampato per nulla alla complessione di un nano" (Op. cit., pag. 37).

<sup>95</sup> "Il nostro orecchio è affetto in strana e sgradevole guisa dal suono acuto, stridulo, ronzante e strascicato che lo colpisce nell'accento israelita: un modo affatto inadeguato alla nostra lingua nazionale, un'alterazione arbitraria delle parole e dei giri fraseologici conferiscono ancora a quell'eloquio il carattere di un insoffribile balbettio confuso il cui ascolto ci obbliga a prestare più orecchio allo sgradevole *come* che al *che cosa* del discorrere ebraico" (R. Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig 1888, vol. V, pag. 71). Il brano appartiene al saggio sul "Giudaismo nella musica" cit., ed è indicativo del tono del *pamphlet*!

berlinese dell'opera), guidò il suo ospite nei posti adatti e dalle persone giuste<sup>96</sup>.

Francamente non poteva fare di più un musicista celebre per un giovane esordiente: Parigi d'altra parte era una jungla e bisognava imparare a muoverci, cosa che Wagner non seppe (e non volle) fare, finché la tenacia, una capacità incredibile di concentrarsi sui propri obiettivi e finalmente il genio non misero a posto ogni cosa ed applicarono alla storia della musica i sigilli di un'ipoteca che durò almeno fin quando il secondo Claudio dell'arte musicale ebbe il coraggio supremo di ribellarsi alla tirannia parodiandone la più impressionante delle manifestazioni<sup>97</sup>!

Divenuto *géant* Wagner avrebbe ben potuto essere più caritatevole con Meyerbeer rimasto Giacomo, e rammentarsi dei benefici, invece che rimuginare sui pretesi torti. Non lo fece. Glielo impedì, fra i tanti motivi, forse soprattutto il rivedere, in un ricordo mai archiviato, un tedesco esule, magro e affamato, ossequiare, deferente ed ammirato, un ebreo ricco, geniale e soddisfatto! E gli dette il colpo di grazia circondando la notizia della sua morte dell'eco di una risata<sup>98</sup>.

“Oggi -scrive Marcello Conati- l'opera di Meyerbeer, sulla scia delle stroncature espresse da alcuni fra i massimi esponenti del Romanticismo musicale, quali Schumann e Wagner, viene considerata come un equivoco in estetica e appare a noi del tutto spenta nei suoi valori artistici, come relegata, *seppure a torto*, (il corsivo è mio) ai margini del teatro musicale, quasi a rappresentare più un fatto di costume che un autentico risultato d'arte. Essa fu certamente anche

---

<sup>96</sup>Più tardi si dovette anche accorgere, più o meno coscientemente, che il *Vascello Fantasma* non era un *Grand-Opéra*, ma un perfetto (o quasi) risultato nel campo di quell'*Opera Tedesca* che egli stesso aveva tentato con *Abimelek*: si ricordò dell'aiuto sincero che gli aveva offerto in quell'occasione Weber e fece lo stesso con Wagner: senza l'autorità sua il *Vascello Fantasma* non sarebbe stato accettato a Berlino! Ed è ridicola l'affermazione di Wagner che Meyerbeer avrebbe poi sollevato la stampa contro l'opera, quando questi aveva fatto per essa ciò che veramente contava!

<sup>97</sup> La parodia del tema di *Tristano*, che chiude il *Cake-walk di Golliwog* (ultimo pezzo della *suite* per pianoforte *Children's corner* di Debussy) ha tutta l'aria della liquidazione di un mito!

<sup>98</sup> Wagner era a tavola con amici ed erano tutti euforici perchè il Maestro aveva appena ricevuto l'invito di Luigi di Baviera alla sua corte. “Ero invitato a pranzo - ricorda Wagner - dagli Eckert ... Portai la notizia ai miei amici, ai quali si era aggiunto il giovane Weisheimer, e naturalmente li feci cadere nel più lieto stupore. A tavola Eckert ricevette un telegramma che annunciava la morte di Meyerbeer a Parigi. Weisheimer scoppiò in risa grossolane per questa meravigliosa coincidenza (!): l'operista che tanto male mi aveva fatto (!) non avrebbe più potuto vedere questo giorno” (Op. cit. vol. II, pag. 888).

un fatto di costume e rappresentò una moda culturale, ma rappresentò anche un fatto artistico che esercitò un prestigio non indifferente presso compositori quali un Berlioz e lo stesso Verdi, e al quale non poté sottrarsi nemmeno Wagner, del cui teatro essa oggi si rivela essere stata un'indispensabile premessa<sup>99</sup>: è un giudizio preciso che centra il problema, anche se ha il torto, forse, di non spingersi un pochino più in là, fino a rivendicare cioè la validità artistica, superiore al trascorrere delle mode e dei cambiamenti di gusto, di brani isolati: il IV atto degli *Ugonotti*, per esempio, che, insieme con molte altre pagine ben riuscite, indicate dallo stesso Schumann, di fatto salva l'opera e la colloca di diritto fra i capolavori indiscussi del teatro in musica romantico<sup>100</sup>!

La critica odierna non ha di molto cambiato il giudizio, ma sugli *Ugonotti* (che moltissimo piacevano, sia detto *en passant* a Giuseppe Mazzini) c'è sostanziale accordo: è il suo capolavoro, e va annoverato fra i capolavori dell'Ottocento.

Ma è oggi che se ne possono pienamente comprendere alcuni valori. Intanto vediamo sommariamente la trama degli sterminati cinque atti. Siamo nel 1572: la scena si sposta dalla Turenna a Parigi.

Valentina, figlia del cattolico Saint-Bris, deve sposare il cattolico conte di Nevers, contro la volontà della regina di Francia, Margherita, la quale vorrebbe che ella sposasse il protestante Raul proprio per calmare gli animi fra cattolici e protestanti. Raul ascolta per caso a corte una conversazione dalla quale capisce che il re sta per ordinare la strage degli Ugonotti e si precipita ad avvisarli. Nel frattempo Raul e Valentina si sono conosciuti e fra loro è sbocciato l'amore, tanto che la giovane si converte al protestantesimo.

---

<sup>99</sup> M. Conati: "Saggio di critiche e cronache verdiane", in *Melodramma italiano dell'Ottocento* cit., pagg. 26-27.

Claudio Casini afferma addirittura, e giustamente, che "senza l'apparato realizzato dall'*Opéra* per i lavori di Meyerbeer, Wagner non avrebbe forse mai progettato 'il *Gesamtkunstwerk* (opera d'arte totale), che ne è l'opposto speculare, e non avrebbe mai fatto costruire il *Festspielhaus* di Bayreuth" (*L'Ottocento II*, cit., pag. 19).

<sup>100</sup> L'intensità di sentimento e la nobiltà della melodia di questo duetto sono pienamente riconosciuti da Alfred Einstein (*La Musica nel periodo romantico*, Sansoni, Firenze 1978, pag. 173).

Né va dimenticato che gli *Ugonotti* sono il prototipo del *Grand-Opéra* e quindi non possono essere giudicati alla luce dell'irrigidimento convenzionale di quegli elementi stilistici che essi stessi introducono. "È un fatto che fa riflettere -prosegue l'Einstein (loc. cit.)- quello che proprio il periodo aureo del *Grand Opéra*, e cioè la seconda e la terza decade del secolo, fornisce all'intero secolo decimonono le basi del repertorio operistico, proprio a causa delle innovazioni melodiche e drammatiche in tal modo introdotte".

Giungono i cattolici comandati dal bieco Saint-Bris che ordina la strage, nella quale muore, accanto a Raul, anche Valentina. Il padre non può fare altro che coglierne le ultime parole: così l'opera costituisce anche l'ennesima variazione sul tema dei due innamorati appartenenti a famiglie "diverse", da Piramo e Tisbe a Romeo e Giulietta!

In quanto ebreo Meyerbeer non aveva difficoltà a mettere in scena una strage dove i cattolici non sono i martiri, ma gli oppressori. Il compositore ha saputo cogliere mirabilmente la stupida violenza, l'ottusa brutalità degli uccisori, votati al sangue nella convinzione che Dio è con loro (quanto è funesta questa espressione alla luce del terrificante *Got mit uns* di lì a venire!). Nel finale dell'opera, in un ritmo ossessivo e bestiale si consuma il dramma: "Sangue, sangue -gridano gli assassini- è Dio che ce lo ordina, Dio ci perdona". Il compositore ha saputo creare una situazione di altissima efficacia non solo drammatica, ma una volta tanto anche squisitamente musicale, con buona pace di Schumann, mettendo in bocca ai protestanti l'inno di Lutero *Eine feste Burg ist unser Gott* ("Una salda muraglia è il nostro Dio") quale orgogliosa risposta alla perentoria richiesta di abiurare!

Direi che oggi siamo in grado di apprezzare in pieno questo finale: possiamo affermare che poche volte nella storia dell'arte in generale (verrebbe da fare un paragone con certe cose di Goya) la violenza pura e la brutale stupidità dell'intolleranza e dell'odio viscerale contro il diverso sono state rese con tanto efficace e persuasiva evidenza. E a darcene una buona ragione in più è la rivoluzionaria messa in scena della *Deutsche Oper* di Berlino: in un'impresicata epoca presente gli oppressori vestono divise che inequivocabilmente richiamano quelle delle SS (prima di sparare i soldati mettono al collo delle vittime un cartello offensivo e quando queste cadono fulminate, sul muro dietro le loro spalle campeggiano a grandi lettere le parole dell'inno). L'opera è cantata in tedesco, circostanza che concorre a rendere indimenticabile e senza tempo il gran finale!

La versione originale non è poi tanto lontana dalla trasposizione all'epoca presente: in quella si usano già le armi da fuoco, gli archibugi, *naturellement*, in questa *natürlich* i mitra. L'allusione alle SS è un atto di grande coraggio, oltre che un'idea geniale per sottolineare l'inesorabile ripetersi della storia: dimostra *en passant* che i Tedeschi hanno in qualche modo archiviato, senza dimenticarla, questa pagina terribile della loro storia.

Tornando al giudizio di Conati, ci sembra risulti chiaro, comunque, come il teatro di Meyerbeer non possa essere liquidato quale fatto di costume soltanto: il critico lascia intendere che non si può continuare a trascurarne lo studio.

La critica di Schumann e di Wagner insomma - pur inesorabilmente giusta quando smontava procedimenti teatrali dove il pathos non nasceva dalla musica

- ha avuto il grandissimo torto di instillare in generazioni di critici l'opinione che non valesse la pena di studiare un musicista nato morto, pregiudicandosi quindi quella che ormai si comincia a considerare una via maestra per intendere tutta una serie di fenomeni teatrali che in essa trovano appunto una "indispensabile premessa"!

È così che a suo tempo Paolo Isotta, nell'elogiare con qualche giusta riserva lo studio sistematico del *background* artistico di Berlioz condotto da A.E.F. Dickinson nel volume *The Music of Berlioz* (Faber & Faber, Londra, 1972), notava che "anche a Meyerbeer è concesso *finalmente* (altro corsivo mio) diritto d'asilo, in attesa che uno studio sistematico delle sue partiture ci mostri i loro flagranti rapporti con quelle di Berlioz, in un fecondissimo e quasi quarantennale dare e avere"<sup>101</sup>.

E venga pure questo studio, quand'anche non dovesse dimostrare altro che certo preteso "pompierismo" di Berlioz affonda le sue radici proprio in Meyerbeer!

Oggi che oscuri madrigalisti sono minuziosamente esposti in nutriti saggi e tesi di laurea, è inaudito che manchi l'analisi approfondita e sistematica di partiture che sono state amate, eseguite, studiate, sviscerate, trascritte e dirette da uomini come Liszt, Schumann, Wagner, Weber, Berlioz, Verdi e Mussorgsky<sup>102</sup>, per fermarci ai massimi!

E a cosa si deve se non alla condanna senza appello che risale principalmente a Schumann e a Wagner se l'unica vera biografia critica esistente di Meyerbeer rimane a tutt'oggi quella del Mendel (Berlino, 1868), se le sue lettere e i suoi diari (importantissimi: se n'è visto un saggio) hanno dovuto aspettare fino al 1960 per vedere la luce, e se infine l'unico saggio di un certo peso sul nostro musicista in lingua italiana fu redatto per "Chigiana" da A. Bonaccorsi nel 1964?

Né vorrei dimenticare, per fare momentaneamente punto qui, che un Vlad già nel 1977 scriveva: "Il fatto è che, se si volesse misurare davvero il debito che Verdi può aver contratto nei confronti di Meyerbeer, bisognerebbe studiare *finalmente* (ancora un corsivo mio) i rapporti reali fra *l'Africana* e *l'Aida*"<sup>103</sup>.

---

<sup>101</sup> Paolo Isotta: prefazione a *Berlioz* di Henry Barraud, Rusconi, Milano, 1978, pag. 70.

<sup>102</sup> L'autore del *Boris* disse di Meyerbeer che "era un uomo che sapeva bene quello che voleva" ed imparò certamente qualcosa dal modo del Berlinese di trattare le scene di popolo. Quale stima avesse poi Verdi di Meyerbeer (pur non amandolo certamente, anzi non risparmiandogli critiche) traspare da un inciso di una lettera (7 aprile 1856) al Somma. Il librettista gli aveva inviato il quarto atto del *Re Lear* e Verdi non era contento: "È certo -scrive- che non sarebbe possibile fare inghiottire al pubblico tanti recitativi di seguito; tutti quei recitativi, fossero anche fatti da Rossini o da Meyerbeer, non potrebbero a meno di riuscire lunghi, quindi noiosi".

<sup>103</sup> Roman Vlad: *Unità strutturale dei Vespri Siciliani*, in *Melodramma italiano dell'Ottocento* cit., pagg. 46.47.

Un'intera generazione di critici è stata necessaria per arrivare al convincimento che il *Don Carlo* non è inferiore all'*Aida*: speriamo di essere all'alba della generazione di critici che ci porterà al convincimento che il teatro di Meyerbeer non è soltanto un fatto di costume e ne fornirà l'analisi completa e sistematica! E soprattutto faccia giustizia dell'equivoco ingenerato da Wagner con la sua celeberrima *boutade* che liquida la musica di Meyerbeer come una serie di "effetti senza cause"<sup>104</sup>.

L'influenza di Meyerbeer fu dunque enorme ed investì tutto l'Ottocento operistico; ritrovarla tuttavia in compositori come Wagner, Berlioz e Verdi, e farla toccare con mano non è semplice. Non si tratta infatti di indicare genericamente vasti concertati o magniloquenze e gonfiori veri o presunti: avremmo l'ombra di Meyerbeer veramente dappertutto, perfino nell'*Otello*, a farsi dal *giuramento* che chiude il secondo atto, fino al grande concertato del terzo. "Pensate -afferma infatti il Celli, cui lascio intera la responsabilità delle sue parole- a quanto sia vicino al *Don Carlos*, nei suoi echi più meyerbeeriani, il *giuramento* che chiude il secondo atto, con la frase un po' gonfia, magniloquente la quale non è se non un tema della terza *Ballata* di Chopin, obbligato a far mostra d'eroismo. Pensate a quanto sia *grand-opéra*, confuso, prolisso, il *concertato* del terzo atto d'*Otello*"<sup>105</sup>.

Procedendo in questo modo basta individuare una sonorità vasta e spessa senza curarsi troppo di appurare se sia giustificata o no dalle esigenze del dramma e senza badare se sia coerente o no con gli sviluppi insiti nel materiale musicale impiegato, basta chiamarla gonfia e magniloquente, ed avremo un bel meyerbeerismo perfettamente confezionato.

Lo stesso Celli, per citare ancora questo scrittore sempre interessante anche quando è chiaramente provocatorio, contrappone al *concertato* dell'*Otello* (definito "critico punto di passaggio" verso una nuova perfezione stilistica che sarà conquistata solo nel *Falstaff*) quello del secondo atto di *Aida* (definito vetta drammatico-musicale): eppure analizzando l'*Aida* l'aveva trovata tutt' altro che priva di riecheggiamenti del passato, perfino remoto! E, in particolare, proprio parte del *concertato* del secondo atto gli era sembrata addirittura "ricalcare la scena della benedizione dei pugnali, nel

---

<sup>104</sup> È stato umoristicamente osservato che questa wagneriana espressione di sovrano disprezzo "può risolversi, invece che in una critica spietata, nel riconoscimento di poteri addirittura magici!" (Vlad).

<sup>105</sup> Teodoro Celli, op. cit. pag. 287.

quart'atto degli *Ugonotti* di Meyerbeer, dalle parole di Saint-Bris: “La causa è santa e in petto dover ti parli e onore...” in poi<sup>106</sup>!

La questione è che l'influenza di Meyerbeer sugli altri compositori è un fatto indiscusso, che tuttavia si intuisce meglio di quanto non si riesca poi a provarlo: lo stesso Mila, dopo aver definitivamente riconosciuto la dipendenza da Meyerbeer del *Rataplan* della *Forza del Destino* (da lui definito: “copia conforme dell'omonimo pezzo cantato dai soldati ugonotti nel terzo atto dell'opera di Meyerbeer”), si sente in dovere di dichiarare: “Ecco un caso in cui l'influenza di Meyerbeer su Verdi, tanto spesso asserita e raramente provata, si tocca con mano”<sup>107</sup>.

E Mila ha ragione naturalmente, ma l'individuazione di un caso di imitazione non aiuta a risolvere il problema che si presenta con diverse facce. Scrive ancora Mila: “Anche questa faccenda dell'influenza di Meyerbeer su Verdi è un punto che aspetta ancora di essere chiarito: in che consista, da che passi sia precisamente documentata, quali la sua importanza e i suoi limiti, se si risolva unicamente in un danno, e da che momento si debba far datare, se addirittura dall' *Ernani*, come voleva il Vitali, o dal *Rigoletto*, come pensa lo Hanslick, o se si restringa alle due opere destinate all' *Opéra* di Parigi, *Vespri Siciliani* e *Don Carlo*”<sup>108</sup>.

Limitandomi a Verdi, e non provandomi neppure a sfiorare i quesiti tanto acutamente e perentoriamente posti da Mila, cercherò di fare qualche osservazione su due casi che mi sembrano, se non mi inganno grossolanamente, non privi di interesse.

Il primo riguarda l'*Aida*, un' opera che alcuni critici (Celletti in testa) si ostinano a considerare “pompieristica” non avendo compreso ancora -pare impossibile- che ciò che sembra oleografia, costruisce uno sfondo sul quale si stagliano i personaggi con le loro passioni, che sono quelle di sempre, di tutti i tempi e di tutti i popoli. Un' opera che potrebbe ancora sembrare in qualche modo solcata di rimandi a Meyerbeer, con i suoi cori di popolo, di fanciulle, di sacerdoti, con la sua brava romanza per il tenore conclusa dal *si bemolle* acuto, con le sue danze e con la celeberrima marcia, trionfale per antonomasia.

---

<sup>106</sup> Teodoro Celli, op. cit., pagg. 275-276. Non si è accorto il Celli che, semmai, l' *incipit* del concertato in questione dell'*Aida* è debitore, almeno in superficie, del concertato del primo atto dell' *Africana*, col quale ha in comune lo stacco del tempo, l'andamento eroico, il ritmo di croma puntata, alcune modulazioni e perfino la tonalità!

<sup>107</sup> Massimo Mila: *L' arte di Verdi*, Einaudi, Torino, 1980, pag. 156.

<sup>108</sup> Massimo Mila, op. cit. pag. 323.

Basta fare un'analisi appena un po' approfondita per accorgersi che nulla è più lontano dall'*Aida* dello spirito del *Grand-Opéra* e che Verdi, con la sua violenta sincerità ne ha travolto le strutture facendo uso degli stessi mezzi. Il *concertato* massiccio e grandioso, le sfingi, i templi e persino gli elefanti -a parte l'alta qualità del materiale musicale e la cura tutta alessandrina dei particolari anche nei momenti di massimo impegno sonoro- non sono mai decorativi, mai fini a se stessi, ma sempre inseriti nell'arco drammatico che inesorabilmente conduce dalla terra al cielo, dal mondo dove stazionano intrighi e passioni alle plaghe cui conducono i "vanni d'oro".

Quando termina l'*Aida* si avverte che tutto mirava alla scena finale in cui compaiono insieme l'ambiente, la storia e l'attualità da una parte, e il sentimento che valica e trascende il tempo dall'altra. E veramente questa scena finale di *Aida* si colloca fra i momenti magici dell'intero teatro in musica e trae la sua straordinaria forza drammatica e di suggestione dal fatto di essere divisa in due piani: uno superiore che rappresenta il tempio di Vulcano ed uno inferiore che rappresenta il sotterraneo dov'è stato rinchiuso Radames!

Tutta la luce la parte superiore, dove i sacerdoti tripudiano e dove Amneris piange; muta e tenebrosa la parte inferiore dove si ritrovano i due amanti: e quando l'amore vince ecco che le parti si invertono, e una luce soprannaturale invade il sotterraneo mentre il pianto di Amneris si perde nella stolidità brutalità dei grandiosi idoli fatti inerti, lambiti dalla frivola carezza di canti che sono espressione di riti ormai opachi e puramente decorativi<sup>109</sup>.

L'idea base di questo mitico finale di *Aida*, e cioè la divisione della scena in due parti è una delle trovate drammatiche di Meyerbeer ed è da lui sfruttata efficacemente nel terzo atto dell'*Africana*!

La didascalia originale dice: "Lo spaccato di un bastimento in tutta la sua larghezza: si vede il primo ponte e l'interno del secondo. Sul primo s'innalzano gli alberi, dal fondo si vede il mare; il secondo è rischiarato da una lampada e diviso in due parti, una la camera d'Inez, l'altra quella dell'Ammiraglio". Sul ponte superiore si trova Nelusko che, tradendo la fiducia accordatagli dall'Ammiraglio Don Pedro, fa deviare la nave dopo aver spaventato i marinai

---

<sup>109</sup> Il finale dell' *Aida* va annoverato fra le più grandi creazioni musicali d'ogni epoca. Mila ne dubita, ma alle sue osservazioni e citazioni (op. cit. pagg. 199-200) aggiungerei volentieri la testimonianza di F. Weingartner, con quel che implicitamente comporta: "Se mi fosse concesso di scegliere la musica che più mi riuscisse caro di ascoltare in punto di morte, vorrei il finale dell' *Aida* e non la morte di Isotta" (Cfr. A. Della Corte, *L'interpretazione musicale e gli interpreti*, UTET, Torino, 1961, pag. 184).

evocando la figura del gigante *Adamastor* “re dell’acque profonde”. I marinai cantano prima un coro a quattro parti, di perfetta fattura anche se non altrettanto ben caratterizzato melodicamente, e poi la preghiera “O grande san Domenico” che è una delle gemme dell’opera per l’abilità contrappuntistica (vengono intrecciati insieme due temi corrispondenti a due situazioni psicologiche del marinaio: serena fiducia ed umile implorazione) messa al servizio di un’espressività intensa e scavata. E qui Meyerbeer veramente coglie nel segno: il mago del *décor* orchestrale riduce la preghiera all’essenziale eliminando gli strumenti nella prima parte ed introducendo perfino un singolare intervento “a bocca chiusa” il cui indubbio “effetto” in teatro è anche sostanza di poesia.

Nel ponte inferiore Inez è circondata dalle sue donne, fra cui Selika, e la situazione offre a Meyerbeer il destro per comporre uno dei suoi cori di grande effetto, dove però l’eleganza di maniera è ampiamente riscattata dalla stupefacente scaltrezza della scrittura: quattro parti di soprani! E sempre nel ponte inferiore Don Pedro medita sui doveri e sulle responsabilità del comandante di un vascello: il suo intervento, alquanto convenzionale, interrompe efficacemente il coro delle donne.

Bellissimo è il preludio dell’atto terzo, che si apre col tema che è un po’ la cifra dell’*Africana*, semplicissimo nella sua diatonicità appena increspata da qualche brivido cromatico: peccato che commenti la scena (lo sconfinato oceano che circonda il bastimento) più di quanto non la suggerisca! È questo precisamente il limite di Meyerbeer che non è riuscito a raccordare emozionalmente la musica all’intuizione drammatica ed alla suggestione della scena: con ben altri risultati Verdi, proprio nel preludio del terzo atto dell’*Aida*, evocherà il luccichio delle stelle riflesse nelle acque del Nilo !

Tornando comunque alla scena con lo “spaccato” del bastimento, e rispondendo ad una delle proposizioni di Mila, è chiaro che quando Verdi ricava tutte le conseguenze implicite in un suggerimento scenico e drammatico di Meyerbeer, subisce un’influenza che non si risolve certamente in un danno.

Un altro caso interessante si trova nel *Don Carlo*, e precisamente nella scena della morte di Rodrigo, nel quarto atto. È la scena in cui Rodrigo, che è andato a trovare Carlo nella prigione dove questi è rinchiuso per ordine del re Filippo, confessa al giovane amico di essersi accusato quale traditore al suo posto, facendosi trovare indosso le carte compromettenti che gli erano state da lui affidate. Rodrigo, raggiunto da un colpo di archibugio sparato da un soldato, muore fra le braccia di Carlo professando ad un tempo l’affetto per l’amico e la dedizione alla causa della libertà delle Fiandre.

Il lungo brano, una forma chiusa a dir vero inattesa, viene generalmente, seppure a torto, condannato dalla critica in quanto “cantabile di anonima insufficienza espressiva” che per giunta “spezza il vorticoso procedere

dell'azione” e si conclude con “una banale espansione vocale che è anche decisamente troppo lunga” (Rescigno)

Questo giudizio di Rescigno, il quale coerentemente indica nel brano in questione uno dei “momenti meno felici dell’opera”, così com’è, è inaccettabile.

The image displays a musical score for Don Carlo, Act IV, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score is divided into four systems, each with a vocal line (K or R) and a piano accompaniment (P).

**System 1:** The vocal line (K) has the lyrics "...to re! Ah! di". The piano accompaniment (P) features a complex, rhythmic texture with many sixteenth notes.

**System 2:** The vocal line (K) has the lyrics "me... non... ti scor... dar!..". Above the vocal line, the tempo marking "PIÙ MOSSO (ma un poco meno di prima)" is present, along with a tempo indication of  $\text{♩} = 76$ . The piano accompaniment (P) continues with a similar rhythmic pattern.

**System 3:** The vocal line (R) has the lyrics "Di mè... non ti scordar!..". Above the vocal line, the tempo marking "PIÙ MOSSO (ma un poco meno di prima)" is present, along with a tempo indication of  $\text{♩} = 76$ . The piano accompaniment (P) continues with a similar rhythmic pattern.

**System 4:** The vocal line (R) has the lyrics "Regna - re tu do - ve - vi, ed io mo - rir per". Above the vocal line, the tempo marking "PIÙ MOSSO (ma un poco meno di prima)" is present, along with a tempo indication of  $\text{♩} = 76$ . The piano accompaniment (P) continues with a similar rhythmic pattern. The word "col canto" is written below the piano accompaniment.

Il brano non deve essere infatti giudicato dai due *cantabili* “Per me giunto è il dì supremo” e “Io morirò” i quali, pur essendo tutt’altro che banali, presentano tuttavia quella scissione convenzionale di canto e accompagnamento che non piace nemmeno a Mila<sup>110</sup>: esso deve essere giudicato nella sua totalità, che ingloba i due *cantabili* in una vasta struttura sapientemente articolata, dai sepolcrali accordi d’apertura alla cadenza finale, nella logica concatenazione di episodi efficacissimi quali l’*allegro agitato* col suo fatale incalzare sulle parole “Ascolta, il tempo stringe” e col febbrile pulsare dell’orchestra sulle parole “Le prove son tremende”, per non parlare di tutta la scena che segue il colpo di archibugio, col meraviglioso episodio orchestrale in *do diesis minore* ed il suo tormentato approdo al *re bemolle maggiore* con cui inizia il *cantabile* “Io morirò”.

Ma c’è di più! Questo secondo *cantabile* è interrotto dal famoso motivo dell’*amicizia eroica* fra Rodrigo e Carlo (che risuona nella chiusa del secondo atto e sottolinea, nel terzo, la consegna della spada a Rodrigo da parte di Carlo): ed è sufficiente questa interruzione a rendere il passo uno dei più emozionanti dell’intero teatro verdiano!

L’attacco del tema è infatti sottolineato, nella sua sostanza emotiva, da una vera scarica di adrenalina: l’inopinato accordo di la maggiore che nasce dalla sesta modificata nel grave, cui si sovrappone il *re bemolle* enarmonicamente interpretato come *do diesis*, e passato da tonica a caratteristica.

Verdi aveva già usato naturalmente questo *détour* armonico, che è molto comune, ma mai con tanta pregnanza ed efficacia drammatica se non, forse,

---

<sup>110</sup> “Un singolare caso di coscienza - scrive - mi presenta la parte idealistica e generosa del Marchese di Posa. A rigore, e pensandoci su, non potrei che confermare la severità del mio giudizio giovanile: molto della parte di Rodrigo pare estratto dalla *Battaglia di Legnano...*” (op. cit., pag. 164). *En passant* mi viene da osservare quanto è bello che un grande studioso si confessi con tanta semplicità ai suoi lettori! Un’ analoga confessione fa Antonio La Penna a proposito dell’interpretazione dell’raziona ode di Attilio Regolo!

Tornando a Mila, il grande studioso ha ragione, certamente. Ma è forse naturale che Verdi, in un’opera la cui dimensione *decadentistica*, dopo gli studi dello stesso Mila e di Gavazzeni, è ormai perfettamente chiarita, in un’opera nella quale sono presenti le anticipazioni di tanti spettri che aleggeranno a fine secolo, ponga un elemento del passato nel quale potersi ben riconoscere: un ponte proiettato verso tanti eroi di stampo plutarchiano della sua gioventù. E il vecchio e il nuovo possono coesistere senza iato: qualcosa di simile capita a Dante quando, incontrando nel *Paradiso* Piccarda Donati che gli ricorda Forese e quindi la sua giovinezza, introduce in quella che è ormai l’intonazione della cantica, moduli e cadenze stilnovistiche.

E val, forse, la pena di ricordare che Verdi ritornerà ancora per un fuggevole, ma indimenticabile e struggente attimo, al canto accompagnato là dove vuol sottolineare l’appello ideale che un eroe (sia pure assolutamente *sui generis*) fa a se stesso: l’immortale “Va, vecchio John”!

nel finale della *Traviata* per sottolineare l'estrema ripresa del tema cardine dell'opera. Ma l'episodio del *Don Carlo* postula un altro modello di condotta armonica posta al servizio del dramma, un modello più immediato, cronologicamente e stilisticamente.

Questo modello è precisamente il grande duetto per due soprani "In pria che la vendetta", che si trova nel quinto atto dell'*Africana*<sup>111</sup>. Qui Selika, che ha sorpreso insieme Inez e Vasco ed arde di sdegno, persuasa che l'amore fra i

G. Meyerbeer: *L'Africana*, atto V

<sup>111</sup> È appena il caso di ricordare che *L'Africana* fu rappresentata per la prima volta a Parigi il 28 aprile 1865, postuma. Verdi ne chiese notizie con particolare insistenza, ma non poté udirla che alle repliche del dicembre dello stesso anno, e non ne ebbe una buona impressione. "Non è certamente -scrisse- la migliore opera di Meyerbeer". Pochi giorni dopo, nel gennaio del 1866, cominciò a lavorare al *Don Carlos* (è questo il titolo dell'edizione francese, contro il *Don Carlo* dell'edizione italiana) e lo condusse a termine in soli nove mesi nonostante i casi di quel disgraziato anno.

due sia inestinguibile, li fa condurre entrambi su una nave affinché possano fuggire e comincia a meditare il suicidio in un bellissimo *cantabile appassionato* in re bemolle maggiore: “Finisca la mia pena, si spezzi la catena”.

Le fa eco, sulle stesse parole, Inez e la sua ripresa è resa travolgente, non solo per il sinuoso cromatismo della melodia, ma per l’*inopinato détour* a la maggiore e per la ripresa, col *do diesis*, del *re bemolle* con cui chiude, sulla tonica, Selika. Si torna alla tonalità di partenza dopo sette battute in tempo ordinario e si ha un *sol diesis*, subito ripreso enarmonicamente come *la bemolle*, all’ottava battuta: il *sol diesis* è armonizzato con la terza maggiore *si diesis*.

Anche in Verdi l’episodio dura esattamente sette battute in tempo ordinario e si ha il *sol diesis*, ormai già virtualmente *la bemolle*, esattamente nell’ottava battuta, e armonizzato con la terza maggiore *si diesis*: la tonalità di partenza viene guadagnata con un passaggio cromatico identico all’*incipit* del cantabile meyerbeeriano sulle parole “Ed io morir per te”: una coincidenza? È possibile, ma molto improbabile!

Nell’ inciso del *Don Carlo*, il *détour* sottolinea il sacrificio della vita, da parte di un eroe verdiano prima maniera, in nome dei sacri valori dell’ amicizia e della libertà; nell’ inciso meyerbeeriano sottolinea il primo impatto col pensiero della morte per amore. E poco importa che ne sia investita Inez e non Selika: le due donne appaiono tragicamente legate ad uno stesso destino, come dimostra la scelta della forma canonica per l’*incipit* del duetto, che allontana ogni sospetto di fatuo virtuosismo contrappuntistico con la sua ragion d’essere in funzione del dramma.

Questo *détour* armonico è in Meyerbeer un guizzo verso l’olocausto, come dimostra il fatto che ricompare nella “gran scena finale”, nel momento forse più suggestivo dell’opera, se non per sostanza musicale, certamente dal punto di vista del dramma.

E in realtà la “gran scena finale” è un brano straordinario, preceduto fra l’altro, a mo’ di preludio, da quel drammaticissimo “a solo” degli archi che diventò addirittura mitico nell’Ottocento: le “sedici battute dell’*Africana*”, si diceva con reverenza! E si badi bene: questo preludio non è un “gesto” e nemmeno una trovata teatrale! È un brano la cui celebrità non era a mio avviso ingiustificata, e non mancherebbe di colpire anche il più smaliziato ascoltatore odierno che ha trangugiato e digerito di tutto, da Mahler a Stockhausen<sup>112</sup>.

---

<sup>112</sup> Riproduco questo passo, il cui valore, almeno come reperto archeologico è indiscutibile, dalla famosa edizione Lucca. Il valore artistico del brano, la cui pregnanza lo rende particolarmente efficace in teatro e nel punto dove lo ha collocato l’autore, è riconosciuto da Roncaglia. Da

Nella sua nuda semplicità è pervaso da un alito tragico, e riverbera lo spirito di una trenodia senza tempo, inesorabile e perentoria, ma non brutale. Sulla scena, che rappresenta un promontorio da cui si vede il mare, incombe un grande albero, il *Manzanillo*. È l'albero della morte: i suoi fiori emanano un profumo che sulle prime inebria e quindi fa cadere in un sonno senza risveglio.

Mentre la nave si allontana con a bordo Vasco e Inez, Selika si avvanza lentamente mormorando tra sé, come trasognata, parole di perdono per Vasco in un cantabile dolce (*andante sostenuto, quasi larghetto*) in re bemolle maggiore.

Una *codetta* dell' orchestra conclude il cantabile, sommessamente e con infinita tenerezza, sulla tonica: è a questo punto che la fanciulla sceglie la morte e raccoglie i fiori che cadono dall'albero. "O ridente color, o fior vermiglio" essa canta, e la frase si fa pregnante, si illumina di una luce arcana perchè passa, allo scoccare del recitativo, da *re bemolle* a *la maggiore*, con la solita enarmonia nella voce superiore: quasi un tacito appuntamento con l'ascoltatore!

Così Meyerbeer compie un mirabile sforzo di aggiornamento: il maestro dei concertati spettacolosi, della piacevolezza a tutti i costi, della ridondanza retorica, termina l'*Africana* con un taglio intimistico che il brevissimo coro finale, manipolato fra l'altro dal Fétis<sup>113</sup>, non riesce a distruggere. E qui un certo stupore è d' obbligo: un' opera che contiene marce, danze, concertati di ogni sorta, cori di donne, marinai, selvaggi e bramini, un settimino di proporzioni gigantesche e perfino una tempesta con relativo naufragio, finisce col dramma di una creatura sola di fronte alla morte!

Per quanto di qualità musicale non eccelsa (gli nuoce la convenzionalità dell'accompagnamento, tutto ad arpeggi prevedibilissimi e scontati), l'*andante in fa magg.* di Selika, con la sua contenuta coloratura finale, ha qualcosa di intimamente cameristico che si accentua nel successivo *allegretto molto moderato*, grazie anche al continuo sostegno armonico di un coro a quattro parti, interamente *a bocca chiusa* e su valori lunghi; anche qui la coloratura è piuttosto contenuta, appena più pronunciata nelle ultime battute e con un giustificato *madrigalismo* sulla parola "ascende".

---

un'esecuzione al pianoforte, che non gli rende giustizia, si valuta male. Mette appena conto di rammentare che anche parecchi "effetti" di Berlioz - penso in particolare alla *Sinfonia Fantastica* - debbono la loro efficacia all' intuizione timbrica e risultano incomprensibili in trascrizione pianistica (dove certe riserve di Schumann)..

<sup>113</sup> Meyerbeer morì senza aver revisionato l'opera. Se ne assunse l'incarico l'organista e musicologo belga F.J.Fétis, "compositore di innocenza adamitica" secondo Verdi che lo chiamò una volta "il grrrran Fétis"!

**GRAN SCENA FINALE** (pre & Sup.)

*Già l'odio m'abbandona*

La scena caugis e rappresenta un pronunzato che domina il mare. Un albero occupa il mezzo della scena.

**Andantino cantabile.**

G. Meyerbeer: L'Africana, atto V

Sobrio, pur nel suo tormentato cromatismo, è anche l'ultimo cantabile di Nelusko, che si chiude in un grido severo ed efficacissimo nella sua nudità; Selika, che pure ha nell'opera momenti di virtuosismo vacuo e funambolico (l'assurda *Aria del sonno* nel primo atto, per esempio), muore dopo aver sillabato poche parole con un salto d'ottava discendente seguito da alcune note ribattute su valori uguali: il che viene ad essere, nella sua assoluta semplicità, ben più che un *effetto!*

È stato scritto: "La sensibilità piccolo borghese, venuta su con la nuova società del Secondo Impero, aveva scartato il tono epico ed esigeva intimismo e piccole passioni; i suoi ideali si realizzavano in *Mignon* di Thomas, in *Roméo*

*et Juliette* di Gounod, esemplari del cosiddetto *Opéra-Lyrique*. Se n'era accorto anche Meyerbeer che nell'*Africaine* aveva tentato di combinare il *Grand-Opéra* con l'*Opéra-Lyrique* nato dal *Faust* di Gounod"<sup>114</sup>. È vero, ma può darsi che ci sia qualcosa di più nell'*Africana*, sparso un po' dappertutto e specialmente nel finale: un'autentica sincerità espressiva che è presente certamente anche negli *Ugonotti* e nel *Profeta*, e che a Meyerbeer è stata sempre negata perché si è creduto sulla parola a Schumann e a Wagner !

A guardar bene sembrerebbe proprio che il superamento del meyerbeerismo -così perfettamente e totalmente riuscito al Verdi dell'*Aida* e, come oggi finalmente si riconosce senza riserve, anche al Verdi del *Don Carlo*- l'abbia cominciato, in piena capacità di intendere e di volere, proprio Meyerbeer!

---

<sup>114</sup> Claudio Casini: *Verdi*, Rusconi, Milano, 1981, pag. 257. Lo stesso Casini (*L'Ottocento II* cit., pag. 22) scrive: "*L'Africaine* non appartiene al *grand-opéra*, ma rivela l'influsso della nuova sensibilità, particolarmente nell'ultimo atto dove la protagonista si suicida col velenoso profumo dei fiori del *manzanillo*, compiendo un gesto cui non è estraneo un presagio del decadentismo ".

E neppure è improbabile -mi sembra di poter aggiungere- che del grido finale di Nelusko si sia ricordato Puccini nel finale della *Bohème*.

## Il potere al femminile secondo Donizetti

### *Note biografiche e profilo artistico*

Donizetti è ancora per molti l'autore di tre o quattro opere: la *Lucia di Lammermoor* e il *Don Pasquale* in testa, e poi l'*Elisir d'Amore* e, forse, la *Favorita* (opera sulla quale pesa la nota stroncatura di Schumann "Non ne ho inteso che due atti: roba da teatro dei burattini!"). Peccato che la stroncatura sia basata su un'audizione frettolosa, parziale e prevenuta: i primi tre atti non sono effettivamente di eccelsa fattura, mentre il quarto svetta dall'inizio alla fine (si apre con la celeberrima romanza *Spirto gentil*); e peccato che i melodrammi donizettiani siano ben settanta: un universo sonoro dagli innumerevoli risvolti, la cui sistematica esplorazione in questi ultimi vent'anni ha rivelato inaudite sorprese! Opere come *Anna Bolena*, *Lucrezia Borgia*, *Maria Stuarda*, *Roberto Devereux*, e *La figlia del reggimento* (ma anche *Poliuto*, *Don Sebastiano*, *Il furioso all'isola di San Domingo* e altre ancora) sono tornate trionfalmente sui palcoscenici internazionali accompagnate da tutta una fioritura di analisi e di studi: fra le più recenti e felici riprese va ricordata quella della *Figlia del reggimento*, uno dei cavalli di battaglia della nostra Eva Mei.

Rossini è stato definito "il più intelligente dei musicisti italiani dell'ottocento", e in un certo senso è vero, almeno per quanto lo permettono la sua effervescenza venata di nevrastenia e la sua brillantezza sempre in bilico con una divina malinconia (per non parlare delle turbe psichiche che gli resero tormentoso e difficile il rapporto con i colleghi, il pubblico, i tempi nuovi e infine la musica stessa!). Donizetti può essere definito senz'altro il più simpatico, almeno fino a quando la vita non ebbe ragione di lui, stroncandolo, relativamente giovane, dopo una lunga e penosissima malattia (un destino, chi l'avrebbe mai detto, condiviso con quello Schumann che, nel suo sciovinismo artistico, cordialmente lo detestava!).

Così lo descrive il tenore Duprez, primo interprete di *Edgaro* nella *Lucia di Lammermoor*: "Era un uomo di simpatico carattere, di piacevole compagnia, conscio del suo valore, e non se ne vantava; dotato di una fertile immaginazione, di straordinaria attività, se aveva quattro versi in tasca li metteva in musica in piedi, camminando, mangiando o riposando".

La velocità con cui scodellava opere era oggetto di stupefatti, e non sempre benevoli commenti: ne è prova uno dei soprannomi che gli vennero appiccicati: "Dozzinetti"! La spontaneità, l'immediatezza, la cordialità e la buona disposizione verso il prossimo non gli impedirono di esplorare gli abissi dell'anima e di interpretare, accanto all'opera buffa e alla farsa, anche il dramma a forti tinte e la vera e propria tragedia in musica.

Prima che la sorte si accanisse contro di lui facendogli pagare a caro prezzo certe intemperanze sessuali (l'autopsia rivelò un'infezione celtica), conobbe il bacio della fortuna e del successo, nonché la gioia d'un vero amore quando sposò Virginia Vasselli, dalla quale ebbe tre figli: il primogenito Filippo Francesco che, nato fisicamente infelice, visse solo 12 giorni, scampolo di tragedia e presagio certamente di sventura; la secondogenita, una bambina, che morì nel 1836 (lo stesso anno in cui Gaetano perse anche il padre e la madre); il terzogenito che morì ai primi del 1837, subito seguito nella tomba (30 luglio) dalla madre! Per Gaetano fu un colpo terribile. Scrisse al cognato, che amava come un fratello:

“La penna mi cade, non so far nulla, ma devo far tutto perché tutto è promesso. Ah, vita mia, come mi hai fatto triste abbandonandomi solo in questa terra! L'anima ci gode nella tristezza, ma lo spirito si abbatte, e per me che devo lavorare a piacere, è più doloroso cercare emozioni ridenti che l'ammazzarsi nel calore della felicità”.

Dopo il successo trionfale dell' *Anna Bolena* scrisse alla moglie una lettera di cui val la pena di riportare alcuni brani perché ne scaturisce un quadro fedele dell'uomo Donizetti, ricco di spirito, estroverso e disinvolto, lontano dagli impegni civili e politici, ma sensibile e buono: “Cara Signora mia rispettabile e moltissimo amata, godo nell' annunziarle che la nuova opera del suo innamorato e celebre marito ha avuto un incontro quale non sarebbe stato possibile sperarne uno migliore. Successo, trionfo, delirio: pareva che il pubblico fosse impazzito! Tutti dicono che non ricordano di aver assistito mai ad un trionfo siffatto. Io ero così felice che mi veniva da piangere, pensa! E il mio cuore veniva verso di te e pensavo alla tua gioia se tu fossi stata presente, ma sai che io non voglio esporti ad emozioni così forti, perché s'ha un bel dire, ma sono emozioni che par di morire quando non siamo ancora sicuri dell'esito.

Pur avendo fiducia in un esito favorevole perché tutti parlavano bene dell'opera - artisti, orchestra e perfino gli impresari - nel primo quarto d'ora sono stato sospeso fra paradiso e inferno..!

Adesso sono in paradiso e non dico il mio contento; mi manca solo un bacio della mia Virginia, che verrà a cogliere al più presto: ti prego adunque, deh, te'n priego, come direbbe il Romani, di prepararmi l'accoglienza che si merita un gran maestro che pien d'estro appena a casa per prima cosa vorrà abbracciare la propria sposa”.

La letterina è rivelatrice, fra l'altro della buona educazione letterario di Gaetano, che all'occorrenza seppe confezionarsi un decoroso libretto da sé e spesso e volentieri metteva mano ai libretti anche di librettisti illustri come Ferretti e Romani!

Appena ventiquattrenne aveva già all'attivo numerose opere, alcune delle quali accolte trionfalmente, come *La Zingara* (libretto di Tottola, Nuovo di

Napoli, 1822: 52 repliche!) o *Zoraide di Granata* (libretto di Ferretti, Argentina di Roma, 1822; anche la critica avvertì che c'era in questo giovane compositore qualcosa che usciva dalla routine: "...nuova e lietissima speranza per il teatro musicale italiano..." si legge in una recensione).

Quella di "operista" era infatti una professione: il pubblico si aspettava un determinato prodotto ed era molto pericoloso per un artista tentare nuove strade o proporre novità formali e sostanziali. L'opera aveva in Italia due secoli di vita trascorsi fra le furberie degli impresari e i capricci dei cantanti, la tirannide ottusa della censura e la volubilità dei pubblici avidi di divertimento e di emozioni di routine. Rossini aveva scosso il beato consumismo imperante imponendo nuovi moduli stilistici e formali. Gli anni Venti furono fondamentali nella storia dell'opera: *La muette de Portici* di Auber e il *Guillaume Tell* di Rossini portarono a compimento il passaggio dalle *tragédie lyrique* al *grand opera* (passaggio avviato da Spontini con il *Fernando Cortez* e da Cherubini con *Les Abencerages*); in Italia sorgeva il Romanticismo melodrammatico grazie a certi spunti rossiniani (da *La donna del lago* del 1819 a *Le Comte Ory* del 1828) e all'affermarsi prepotente della poetica belliniana (*Il pirata*, La Scala, 1827; *La straniera*, La Scala, 1829: opera scritta per Carolina Ungher, il giovane e celebre soprano che, nel 1825, quando era appena ventunenne, Beethoven aveva scelto per la "prima" della *Nona Sinfonia*!).

E nel 1830 esplose il Romanticismo maturo di Donizetti con l' *Anna Bolena*. Il Teatro Carcano, intendendo dar battaglia alla Scala, puntò sull'ormai affermato maestro "napoletano" Donizetti che era infatti pronto, dopo una lunga routine operistica che gli aveva permesso di impadronirsi solidamente di tutti gli aspetti del mestiere, a spiccare il volo svincolandosi dall'influenza di Rossini.

Donizetti ebbe tutti gli "ingredienti" di primissimo ordine, a farsi da due interpreti d'eccezione, Giuditta Pasta e Giambattista Rubini, e dal libretto di Felice Romani, senza contare il non indifferente *cachet* di 650 scudi! Il maestro partì da Napoli, lasciò Virginia a Roma dai suoi, prese il "poema" di Romani e si rinchiusse nella villa di Giuditta Pasta a Blevio sul lago di Como: in un mese (fra il 10 novembre e il 10 dicembre) scrisse di getto l'opera che, con due sole settimane di prove, andò in scena il 26 dicembre col successo trionfale che sappiamo (per una curiosa coincidenza la stessa sera alla Scala andavano in scena, con *Romeo* interpretato dalla Grisi, i *Capuleti e i Montecchi* di Bellini freschi freschi del pieno successo della "prima" avvenuta il 23 marzo alla Fenice di Venezia).

Con l' *Anna Bolena* Donizetti al tempo stesso iniziava la sua carriera internazionale e si poneva al fianco di Bellini sulla via del Romanticismo italiano: proprio in quel periodo Leopardi terminava i "grandi" *Idilli* e Victor Hugo

faceva scoppiare il manifesto di *Hernani*. Successivamente i due maestri si fecero una sorta di guerra non dichiarata che fruttò una straordinaria fioritura di capolavori, guerra terminata in sostanziale pareggio con la morte di Bellini. Nel 1831 Bellini dette la *Sonnambula* al Carcano il 6 marzo con la Pasta e Rubini e la *Norma* alla Scala il 26 dicembre con la Pasta, la Grisi e Donzelli; Donizetti la *Fausta* al S. Carlo di Napoli. Nel 1832 Donizetti dette l' *Elisir d'amore* e *Ugo conte di Parigi* con la Pasta e la Grisi; nel 1833 *Il furioso all'isola di San Domingo*, la *Parisina* e il *Torquato Tasso* (fra i primissimi esempi di baritono protagonista: quest' opera da qualcuno classificata protoromantica, a noi sembra in realtà pienamente rappresentativa del romanticismo italiano).

Nel 1833 Bellini fece rappresentare alla Fenice, il 16 marzo, la *Beatrice di Tenda*, scritta per la Pasta, mentre Donizetti, ben più prolifico, nel 1834 fece rappresentare la *Lucrezia Borgia* alla Scala e la *Maria Stuarda* al S. Carlo. Ma l'anno cruciale della "guerra" fu il 1835, che vide il 25 gennaio al Teatro Italiano di Parigi i *Puritani* e i *Cavalieri* di Bellini e il 26 settembre al S. Carlo la *Lucia di Lammermoor* di Donizetti (opera che Bellini non avrebbe potuto fare a meno di ammirare, ma che non poté ascoltare essendo morto due giorni prima a Parigi, il 24 settembre, in circostanze misteriose!).

La vera fama internazionale di Donizetti iniziò a Parigi (dove erano andati anche Rossini e Bellini: Hans von Bülow chiamò Parigi "la Roma estetica degli italiani"), dove si recò dopo la morte della moglie e il disappunto per la proibizione da parte della censura del *Poliuto*. Nella capitale francese ebbe un tale successo con *La fille du régiment* e la *Favorite*, entrambe del 1840, che Hector Berlioz parlò di "vera e propria invasione"!

Il successo continuò incontrastato a Vienna, dove nel 1842 fece rappresentare *Linda di Chamounix* al teatro di Porta Carinzia. A Vienna fu nominato "Maestro direttore dei concerti privati" con lo stipendio di 12.000 lire austriache all'anno ed assunse anche l'ufficio di Imperiale e Regio Compositore. Nonostante il rapido declino della salute dette al teatro in musica ancora un capolavoro assoluto: il *Don Pasquale*, che andò in scena a Parigi il 3 gennaio 1843. A partire dal 1845 cominciò ad essere lucido solo a tratti; sopraggiunsero paralisi e atrofia muscolare, seguite negli ultimi due anni da completa demenza dovuta al motivo che sappiamo. Ai primi del 1846 fu ricoverato in un manicomio e quindi successivamente trasferito in un alloggio privato. Sul finire del 1847 fu trasferito a Bergamo, dove morì l' 8 aprile 1848.

Spirito libero e del tutto immune da sentimenti di invidia e gelosia nei confronti dei colleghi, diresse a Bologna una memorabile edizione dello *Stabat Mater* di Rossini e riconobbe senza riserve il genio di Verdi dopo aver ascoltato a Milano il *Nabucco* nel 1842.

## 1. *Anna Bolena*

Preceduta dalla modestissima *Imelda de' Lambertazzi*, e seguita dall'altrettanto modesto *Gianni di Parigi*, la tragedia lirica in due atti *Anna Bolena* va in scena al Carcano il 26 dicembre 1830 e "fa furore", come allora si diceva, costringendo alla "resa" anche i critici fautori di Bellini: certamente la Pasta fu al tempo stesso uno dei motivi principali del successo, ma anche l'ispiratrice di una qualità musicale altissima, che sarebbe stato difficile individuare nelle oltre trenta opere scritte in dodici anni, fra l'  *Enrico di Borgogna* del 1818 (esordio del compositore ventunenne al S. Luca di Venezia) e, appunto, l' *Imelda* andata in scena al S. Carlo nello stesso 1830.

I personaggi: Enrico VIII, re d' Inghilterra (primo basso); Anna Bolena, regina, sua moglie (prima donna, soprano); Giovanna di Seymour, damigella di Anna (altro primo soprano); Lord Rochefort, fratello di Anna (secondo basso); lord Riccardo Percy, nobile esiliato dal re e quindi richiamato (primo tenore); Smeton, paggio e musico della regina (primo contralto); sir Hervey, ufficiale del re (secondo tenore). Cori di ufficiali, cortigiani, cacciatori e soldati. Azione nel 1536: nel primo atto a Windsor, nel secondo a Londra.

Sintesi del primo atto. La scena I è nel salone degli appartamenti della regina a Windsor. Anna, presaga di sciagure, si confida con Giovanna, ignorando che ella è l'amante del re suo marito e pertanto sua rivale. Rimasta sola, Giovanna prova rimorso, ma subito dopo in un successivo colloquio con il re chiede amore, fama e matrimonio: quando il re, sia pure con esitazione (le ricorda che anche Anna aveva ceduto all'ambizione a danno della precedente regina, Caterina d' Aragona) le promette il matrimonio lascia cadere ogni scrupolo ! Nella scena II compare Percy, un nobile già amante di Anna e di lei ancora innamorato, il quale è stato subdolamente richiamato dall'esilio dal sanguinario Enrico, il quale spera di servirsene per trovare un pretesto onde colpire Anna. Per favorire questo abietto piano, Enrico lo invita addirittura a frequentare la corte! Anna, sollecitata dal fratello Rochefort, acconsente a parlare con Percy, ma ne respinge con estrema decisione le profferte.

Nel frattempo il paggio-musico della regina, Smenton, anch'egli innamorato della padrona senza essersi mai rivelato, ne ammira il ritratto che porta sempre con sé. Quando Percy, respinto da Anna, estrae la spada e minaccia di uccidersi, interviene per fermarlo, ma il ritratto gli cade a terra. In quel momento entra il re che non aspettava altro: accusa la moglie di adulterio e ordina l'arresto per tutti.

Sintesi del secondo atto. Nell'introduzione le damigelle compiangono Anna e biasimano la falsità dei cortigiani. Anna si dichiara innocente e si aspetta che tale la ritengano le sue damigelle. Segue la scena in cui Giovanna, piena di rimorsi, esorta la regina a dichiararsi colpevole, unico modo per tentare di salvarsi

la vita. Anna si sdegna con Giovanna, ma poi, vedendola sinceramente afflitta e comprendendo che è anch'essa una vittima di Enrico, la perdona (duetto: *Va, infelice, e teco reca / il perdono di Bolena*); davanti al re orgogliosamente si dichiara innocente e viene condannata a morte. Anche Percy e Rochefort sono condannati a morte, ma all'ultimo momento vengono graziati: in un sussulto di orgoglio rifiutano la grazia dal tiranno e vanno al patibolo!

Nella scena madre dell'opera Anna è rinchiusa nella Torre di Londra: in abiti dimessi, cade in preda alla follia e delira. In un sublime cantabile, noto come "Preghiera di Anna Bolena" prega per sé, per la sua rivale e per il re (*Cielo, a' miei lunghi spasimi concedi alfin riposo*). Questo cantabile è inserito fra la prima e l'altra sezione dell'aria, pure sublime, in cui Anna nel delirio parla delle nozze e rammenta i tempi e i luoghi della sua giovinezza (*Al dolce guidami / castel natio, / ai verdi platani, / al queto rio / che i nostri mormora / sospiri ancor. / Colà dimentico / de' corsi affanni, / un giorno rendimi / de' miei prim'anni, / un giorno solo / del nostro amor*). Quest'aria è una cabaletta dell'opera giovanile *Enrico di Borgogna*, ma trova la sua collocazione ideale in questo contesto: è molto probabile che sia stata la Pasta stessa a consigliarne la ripresa. Passano i condannati, fra i quali il paggio Smenton: Anna continua a delirare e gli chiede di suonare l'arpa. Colpi di cannone e suoni di giubilo annunciano le nuove nozze del re: Anna passa dallo sdegno al perdono (*Coppia iniqua, l'estrema vendetta / non impreco in quest'ora tremenda; / nel sepolcro che aperto m'aspetta, / col perdono sul labbro si scenda, / ei m'acquisti clemenza e favore / al cospetto d' un Dio di pietà*) e muore (Romani e Donizetti le risparmiano la morte sul patibolo).

Con l' *Anna Bolena* Donizetti entra di colpo nel Romanticismo musicale italiano uscendo di forza dal convenzionalismo in cui ristagnava il melodramma, fra rossinismi di maniera e corriva adesione ai gusti consumistici del pubblico borghese, cui cede, per esempio, un Pacini che paga il clamoroso successo ottenuto in vita (ancora nel 1840 la sua opera migliore, *Saffo*, su libretto di Cammarano, trionfava al S. Carlo di Napoli) con l'oblio completo di tutte le sue partiture. I protagonisti dell' *Anna Bolena* non peccano del consueto eccesso di amore, ma di superbia umana e ambizione sociale, ossia di *hybris* secondo la concezione della tragedia greca, come nota acutamente Piero Mioli, che rammenta anche qualcosa di analogo nel *Nabucco* verdiano, allorché il re nella sua tracotanza si proclama dio e viene per questo colpito nella ragione.

Lo stesso può dirsi di Giovanna: nel colloquio col re non si può fare a meno di notare come Donizetti abbia saputo valorizzare con la musica parole chiave come "fama" e "matrimonio" che si affiancano all' amore e in qualche modo lo esautorano: come è stata resa sinistra la frase del re: *Fama! Sì, l'avrete*!"

Anna, che sconta con la morte la propria negligenza d'amore, è una perdente: “*Ella è regina* -dice di lei il fratello Rochefort- *ogni sua gioia è questa*”; nel delirio che precede la morte, Anna si redime da antiche colpe, liberando la donna dall' involucro della regina e l' essere umano da quello della meschina calcolatrice. Donizetti precede Verdi in questo inspessire il teatro in musica e traghettarlo verso una superiore vita, fuori dai rituali e dalle convenzioni.

Con l'*Anna Bolena* Donizetti dimostra anche di essere in qualche modo uscito dalla logica della produzione artigianale di routine (i compositori, incalzati dalla concorrenza, stimolati dal pubblico avido di novità e spremuti dagli impresari -generalmente abili e dotati di ottimo fiuto, ma anche furbaistri e senza tanti scrupoli- componevano a getto continuo, quasi con lo stampino: si ricordino gli “anni della galera” lamentati da Verdi!); nonostante il successo, ritenendo giusto qualche rilievo mosso specialmente al primo atto da qualche critico di parte belliniana, dopo le prime rappresentazioni ritirò l'opera e sottopose la partitura ad una revisione mirante a raggiungere una più logica e stringente continuità drammatica. L'opera così ritoccata, arricchita di una cifra espressiva decisamente personale, andò in scena nel febbraio dell'anno seguente, 1831, mantenendo le posizioni, per trionfare poi anche a Londra in luglio e a Parigi in settembre: Donizetti acquisiva di colpo fama europea! Anche in questa dimostrazione di professionalità scrupolosa e di piena consapevolezza artistica Donizetti precede Verdi che tornerà con risultati eclatanti -almeno in *Macbeth* e *Simon Boccanegra*- su opere di cui avvertiva la grandezza, pur riconoscendone i difetti!

La scrittura vocale di Anna è stupefacente, in equilibrio com'è fra le esigenze espressive e quelle virtuosistiche, efficacemente alternantisi nella resa dei moti dell'animo e delle sottili vibrazioni di una complessa psicologia, senza gratuite dimostrazioni di atletismo polmonare!

Detto tutto questo, non si può tacere del fatto che l'opera contiene anche parti che risentono ancora della tradizione, per non parlare dei brani tratti da opere precedenti, non sempre di felice innesto come quella della sopra ricordata cabaletta dell' Enrico di Borgogna. Particolarmente degno di nota è tuttavia il fatto che il compositore segue senza riserve il librettista nella rinuncia al lieto fine (ancora nel 1816 Rossini, per ogni evenienza, teneva in serbo per il finale dell' *Otello* la variante in cui i due amanti si riconciliano e chiudono in bellezza l'opera con un dettino amoroso!), recependo pienamente i nuovi orientamenti romantici. Sembra giusto infine spendere una parola per il libretto, decisamente buono e tale da stimolare il compositore ad imboccare vie nuove: Romani lo confezionò rimaneggiando abilmente la tragedia *Enrico VIII, ossia Anna Bolena* di Ippolito Pindemonte del 1816 (il quale aveva a sua volta saccheggiato

l' *Henry VIII* di Marie-Joseph Chénier del 1791) e l' *Anna Bolena* di Alessandro Pepoli del 1788.

Dopo essere caduta nell'oblio nella prima metà del '900, l' *Anna Bolena* fu ripresa alla Scala nel 1957 con la Callas, la direzione di Gavazzeni e la regia di Visconti ed è rientrata definitivamente nel repertorio in tutto il mondo.

I brani esemplificativi sono tratti dall'edizione della Canadian Opera Company di Toronto, con l'interpretazione di Joan Sutherland, la regia di Lofti Mansouri e la direzione di Richard Bonyngé.

## **2. Roberto Devereux**

È una tragedia lirica in tre atti, il cui titolo completo è *Roberto Devereux o il Conte di Essex*. Composta su libretto di Salvatore Cammarano, andò in scena con buon successo il 28 ottobre al S. Carlo di Napoli. Il successo arrivò anche alla prima ripresa parigina (l'anno successivo, al Théâtre Italien), in occasione della quale il compositore arricchì l'opera dell'ouverture che oggi viene normalmente eseguita (è un brano di robusta brillantezza, ancorché non molto significativo, basato sulla cabaletta di Roberto "Bagnato è il sen di lacrime").

I personaggi. Elisabetta, regina d' Inghilterra (soprano); I Duca di Nottingham (baritono); Roberto Devereux, Conte di Essex (tenore); Lord Cecil (tenore); Sir Gualtiero Raleigh (basso); un paggio (contralto); un familiare di Nottingham (basso). Dame di corte, lords del Parlamento, cavalieri, armigeri.

Sintesi dell'atto primo. Nel palazzo di Westminster la regina Elisabetta annuncia alla duchessa di Nottingham, Sara, di voler rivedere Roberto, conte di Essex e suo amante segreto, benché Lord Cecil lo abbia accusato di tradimento: Cecil informa, anzi, la regina che i Pari hanno accertato il misfatto! Elisabetta teme da parte di Roberto anche il tradimento personale nei suoi confronti e spera di essere ancora da lui amata. Roberto sopraggiunge: Elisabetta gli rammenta il loro amore e gli ricorda di avergli dato un anello che in qualunque circostanza gli darà la salvezza. Roberto si dichiara innocente delle accuse mossegli, ma elude le profferte d'amore di Elisabetta, la quale intuisce che egli ama ormai un'altra donna. Il duca di Nottingham viene invitato da Cecil a partecipare alla conferenza dei Pari contro Roberto e vi si reca intenzionato a difendere l'onore dell'amico. Nell'ultima scena Roberto incontra Sara, di cui era stato amante ed è tuttora innamorato, e le rinfaccia di aver calpestato il loro amore sposando il duca di Nottingham. Sara lo invita a dimenticarla e a rivolgere il suo amore ad Elisabetta, ma Roberto rifiuta sdegnosamente e, al termine di un drammatico dialogo, le consegna l'anello che gli era stato regalato dalla regina. È ormai l'alba ed egli esce non prima di

aver costretto Sara a dichiarargli che l'ama ancora. La donna gli consegna una sciarpa.

Sintesi dell'atto secondo. Nel salone di Westminster si attende la sentenza dei Pari. Lord Cecil comunica alla regina che Roberto è stato condannato nonostante l'appassionata difesa fattane dall'amico Nottingham. Congedata la corte, la regina Elisabetta capisce che Roberto le è infedele; infatti Sir Gualtiero Raleigh, un suo uomo di fiducia che ha aspettato tutta la notte il ritorno del conte al suo palazzo e finalmente lo ha bloccato e fatto perquisire, le consegna un oggetto che gli ha trovato indosso: si tratta naturalmente della sciarpa ricamata da Sara con cifre d'amore! Intanto giunge Nottingham che tenta ancora di salvare l'amico, ma a nulla valgono i suoi tentativi: la regina è ormai determinata a vendicarsi senza pietà. Lo stesso Nottingham cambia atteggiamento quando ella tira fuori da una cofanetto la sciarpa che egli ben conosce avendo visto Sara in atto di ricamarla: credendo infedele la moglie, Nottingham tuona contro l'ex amico e vorrebbe sfidarlo a duello. Elisabetta lo dissuade e, dopo aver tentato invano di farsi rivelare da Roberto il nome della sua rivale, ne ratifica la condanna infamandolo per il suo tradimento. Il conte viene rinchiuso nella Torre di Londra.

Sintesi dell'atto terzo. Nel palazzo di Nottingham Sara, informata della condanna di Roberto, sta per correre ai piedi della regina per portarle l'anello salvatore, ma il marito la ferma rinfacciandole di aver calpestato il loro matrimonio. Nella sua cella Roberto si aspetta di essere salvato dalla regina in grazia dell'anello, ma si ripromette di avvalersi di ciò solo per attestare l'innocenza di Sara e quindi affrontare ugualmente la morte! La situazione precipita. Sir Raleigh lo preleva per condurlo al supplizio. Intanto nel salone di Westminster anche la regina si aspetta che qualcuno le porti l'anello permettendole così di salvare Roberto: si ripromette, per parte sua, di lasciarlo libero di amare chi vuole. Irrompe la duchessa Sara, sfuggita al marito, dichiarando di essere lei la donna amata da Roberto ed invocando l'intervento immediato della regina. Troppo tardi! Un colpo di cannone annuncia che l'esecuzione ha avuto luogo: lo stesso Nottingham sopraggiunge comunicando la notizia con gioia feroce. Elisabetta proclama l'innocenza di Roberto e fa arrestare entrambi i Nottingham. Delirando crede di vedere uno spettro con la testa tagliata di Roberto: in preda a tale ossessione abdica al trono in favore di Giacomo I (*Ov'era il mio trono / s'innalza una tomba! / In quella discendo, / fu schiusa per me. / Partite, lo voglio: / dell' anglica terra / sia Giacomo il re.*) e cade nell'atto di baciare il fatale anello di Roberto, inane reliquia di un amore che fu!

Il *Roberto Devereux* contiene nel finale ultimo due dei motivi più caratteristici del Romanticismo italiano (e non solo di quello): il delirio e la

prigione! Scena di delirio, quella di Elisabetta, e scena di prigione, quella di Roberto. Ed è un Romanticismo cupo, allucinante e allucinato che punta su un meccanismo psicologico, elementare forse, ma di straordinaria efficacia drammatica. Il pubblico subisce infatti due *shock* in rapida successione: il primo per la morte vera dell'eroe sul quale si sono concentrate le sue simpatie; il secondo per la morte immaginata dell'antagonista. L'eroina romantica spesso annuncia la propria morte (come appunto fa Elisabetta) e quindi, nel momento in cui cala la tela, cade a terra. Resta indeterminato se sia svenuta o morta addirittura: al pubblico tocca supplire con la sua sensibilità e la sua fantasia (lo stesso accade, come si è visto nel finale dell' *Anna Bolena*). E l'effetto in teatro è micidiale, a patto naturalmente che tutto accada con perentoria rapidità (Verdi imparerà la lezione tanto bene da collocare il "fare svelto" fra i punti cardinali della sua poetica!).

Col *Roberto Devereux* Donizetti compie ancora un passo avanti rispetto ai limiti consentiti dalla tradizione e scolpisce a tutto tondo un'Elisabetta tragica e risoluta, rosa dalla gelosia e travolta dalla mania di vendetta che la pervade. Tutto emerge da una scrittura vocale irta dei più impervi virtuosismi, con momenti di dolorosi ripiegamenti interiori e di furibonde impennate. Il tutto nell'ambito di una tensione espressiva che non conosce cedimenti, tanto da indurre William Ashbrook ad affermare che "nel secondo atto del *Roberto Devereux* si realizza in modo molto italiano l'ideale wagneriano del dramma musicale"!

L'opera godette del pieno favore del pubblico per tutto l'Ottocento, ma scomparve dal repertorio italiano e internazionale nella prima metà del Novecento. Nella seconda, col riaffiorare delle voci in grado di affrontarne la scrittura, specialmente per quanto riguarda il ruolo di Elisabetta, l'opera è tornata in auge a partire dalla celebre interpretazione del soprano turco Lejla Gencer del 1964. Il ruolo di Elisabetta è stato pienamente onorato anche da Montserrat Caballé. Celebrate esecuzioni si sono avute a Bergamo, Venezia, Barcellona, Liegi, Amburgo e Londra.

Di grande rilevanza sotto ogni profilo è la recente interpretazione di Alexandrina Pendatchaska (Napoli, S. Carlo, 31 maggio 1998) non solo per come ha illuminato a giorno tutti i recessi della scrittura, ma anche per l'impressionante presenza scenica: il regista Alberto Fassini l'ha voluta claudicante, spesso quasi aggrappata al bastone, con risultati a volte di grottesca terribilità nella sua consapevolezza di amante "vecchia" messa da parte! Da questa edizione (resa esemplare anche dalla direzione sorvegliata e intelligente di Alain Guingal: ormai nel villaggio globale non esistono più specialisti nazionali: tutti sanno fare tutto!) traiamo due brani esemplificativi: la scena in cui Elisabetta mostra a Nottingham la fatale sciarpa, e il gran finale ultimo.

### 3. Appendice: Elisabetta nella *Maria Stuarda*

Il personaggio di Elisabetta è stato trattato da Donizetti anche nella *Maria Stuarda* (Milano, Scala, 30 dicembre 1835), un'opera interessantissima della quale non è però possibile ricostruire la partitura in maniera attendibile, come risulta dall'edizione critica curata (1991) da Anders Wiklund. Donizetti infatti avrebbe dovuto darla al S. Carlo in occasione del *gala* reale il 6 luglio 1834, ma non ci riuscì, nonostante la proverbiale velocità di scrittura, per vari motivi, a partire dai problemi creati dal Romani che avrebbe dovuto ridurre la tragedia di Schiller, popolarissima in tutta Italia grazie alla bella, spppure infedele, traduzione di Andrea Maffei. Il compositore si rivolse a un diciassettenne studente di legge, tale Giuseppe Bardari, e mentre questi lavorava, scrisse parecchia musica alla cieca senza ancora poter disporre del libretto. Ci si mise di mezzo anche un censore che costrinse il Bardari ad operare cambiamenti sul testo appena abbozzato. Per giunta le due prime donne, Giuseppina Ronzi e Anna Del Sere, che impersonavano Maria ed Elisabetta, quando provarono la scena madre del loro scontro nel secondo atto, si accapigliarono per davvero scambiandosi insulti roventi. Le cronache d'epoca ci riportano una frase che la Ronzi gridava ai quattro venti: "Donizetti protegge quella puttana della Del Sere", e ci riportano anche il commento del Maestro: "Io non proteggo nessuno, ma puttane eran quelle due, e puttane siete voi due"!

Poi venne il problema serio: terminata, come Dio volle, la prova generale, Basilio Puoti in persona chiese il ritiro del libretto. È probabile che l'ordine venisse dal Re, o meglio dalla Regina Maria Carolina, che era una lontana parente di Mary Stuart e certamente non vedeva di buon occhio la faccenda della decapitazione! Né d'altra parte queste storie tragiche a fosche tinte, tanto gradite alla sensibilità romantica, potevano piacere in una corte così apertamente reazionaria come quella napoletana dei primi anni Trenta! Donizetti non si perse d'animo: si rivolse a tale Pietro Salatino il quale ricavò in quattro balletti dalle *Istorie Fiorentine* del Machiavelli una vicenda di Guelfi e Ghibellini intitolata *Buondelmonte*, vi adattò la musica (che del resto avrebbe dovuto adattare anche al libretto del Bardari!) e il 18 ottobre (roba da non crederci!) andò in scena con le due bisbetiche finalmente ...domate e con successo!

L'anno dopo l'opera, per impulso di Maria Malibran, che si era invaghita della parte di Maria, trovata pienamente consona al proprio temperamento, andò in scena alla Scala, ma con notevoli rimaneggiamenti (fu aggiunta fra l'altro una sinfonia e i due atti originari furono portati a tre) anche qui con modifiche al libretto (specialmente per quanto riguarda l'invettiva di Maria!) ordinate dalla censura ed eseguite da Calisto Bassi, poeta ufficiale della Scala. Ma la storia delle due regine con rissa interna e decapitazione finale non s'aveva da fare

nemmeno a Milano e dopo appena sei recite (all'epoca se un'opera piaceva ne poteva contare anche più di cinquanta!) fu addirittura proibita! Mette conto di ricordare che nella scena dello scontro Elisabetta apostrofa la rivale con un frasario che supera la capacità di sopportazione anche del meno arcigno dei censori ottocenteschi: “*Figlia impura di Bolena, / parli tu di disonore? / Meretrice indegna, oscena, / su te cada il mio rossore. / Profanato è il soglio inglese / vil bastarda dal tuo piè*”! Le cronache ci informano che la Malibran, incurante delle raccomandazioni della censura, fece di tutto per rendere il più possibile violenta la tirata di Maria contro Elisabetta e fu per questo richiamata ufficialmente dalla Direzione Generale!

Per quanto sia stato ritrovato l'autografo, per decenni ritenuto perduto, la ricostruzione del rimaneggiamento operato dal compositore per la prima della Scala (la parte di Maria per la Malibran fu in gran parte riscritta) rispetto alla famosa prova generale napoletana è difficilissima a causa della stratificazione delle varianti delle quali è spesso impossibile stabilire l'epoca. Ha fatto testo fino a ieri la prima ripresa ottocentesca della Maria Stuarda, quella del 1865, sulla quale si è basata quella celeberrima del Maggio Musicale Fiorentino del 1967 con Lejla Gencer e Shirley Verrett. Ma è evidente che un testo definitivo non c'è, e pertanto la *Maria Stuarda* rimane un'opera aperta le cui varianti saranno sempre decise dalla sensibilità artistica e musicologica del direttore d'orchestra e delle *p...rime donne* di turno!

Donizetti tratteggia in quest'opera un'Elisabetta segretamente innamorata di Leicester e rosa dalla gelosia, ma anche fiera, dura e sprezzante, mentre in Maria prevalgono i toni idilliaci e patetici e i coloriti di una nostalgica malinconia. La Regina di Scozia rivela un brusco cambiamento di carattere, psicologicamente ben calibrato, quando reagisce con determinazione agli insulti e al disprezzo di Elisabetta. Terminato l'incontro-scontro delle due regine, Donizetti perde interesse per Elisabetta e si concentra su Maria cui regala la splendida “*Aria del supplizio*”, la doppia aria finale, caratterizzata da lacerante, e pur nobilmente contenuta tensione, con cui la sventurata sovrana si congeda dal mondo perdonando tutti i suoi nemici.

#### **4. Lucrezia Borgia**

Dramma tragico in un prologo e due atti, tratto da Felice Romani dal dramma omonimo di Victor Hugo. Scritto di getto nel tempo record di 25 giorni, fu rappresentato alla Scala il 26 dicembre 1833 (il pubblico ottocentesco consumava avidamente le novità: l'originale era stato rappresentato a Parigi il due febbraio dello stesso anno!). Figlia di Rodrigo Borgia (o meglio Borja, divenuto papa col nome di Alessandro VI nel 1492), Lucrezia nacque nel 1480 e morì

non ancora quarantenne nel 1519. Fu costretta ad assecondare le mire del padre e del fratello Cesare, il Valentino, che le premorì nel 1507. Sposò in terze nozze, nel 1501, Alfonso I d' Este e, quale animatrice della corte, accolse il Bembo e l' Ariosto.

Il personaggio, tradizionalmente illuminato da un sinistro bagliore di incesti e di veleni, era fra quelli più congeniali alla sensibilità romantica e Victor Hugo non mancò di sfruttarlo a dovere: con il Triboulet di *Le roi s'amuse* (che Verdi trasformerà in *Rigoletto*) volle nobilitare la deformità fisica e morale mediante l'affetto paterno; con la sua Lucrezia volle riscattare tanti delitti, veri o supposti che fossero, mediante la purezza dell'amore per il figlio Gennaro. Donizetti nel dipingere vocalmente Lucrezia trovò un equilibrio quasi perfetto fra i toni patetici e trepidanti della madre e quelli aggressivi e demoniaci della donna della tradizione, riuscendo così ad imporre una figura che decisamente si distacca dal *cliché* delle eroine del primo romanticismo italiano, tendenti ad una certa angelicale idealizzazione (aiutato ovviamente anche dall'ottimo librettista che evitò di sottolineare, nella sua riduzione, gli aspetti truculenti dell' originale).

Di quanto fosse audace l'argomento per il pubblico italiano (senza contare la censura, sempre pronta a lavorare di forbici) è prova la prefazione che il Romani ritenne opportuno collocare in testa al lavoro, della quale val la pena di riportare il passo cruciale: "Victor Hugo in una tragedia assai nota aveva rappresentato la difformità fisica (son sue parole) santificata dalla paternità; nella *Lucrezia Borgia* volle rappresentare la difformità morale purificata dalla maternità; il quale scopo, se ben si rifletta, ratterra la nerezza del soggetto e non fa ributtante il protagonista".

L'opera, che relega il basso Alfonso al ruolo del "cattivo" e non gli offre possibilità di emergere, affida i suoi momenti più efficaci e commoventi al tenore e alla prima donna; come tante sue grandi consorelle deve unicamente alla possibilità di disporre delle voci adatte, non solo per intelligenza interpretativa, ma anche per "atletismo" tecnico, se rimane nel repertorio o ne esce!

L'opera ebbe alla prima un successo tiepido, ma lentamente si riprese e divenne ben presto una delle più amate ed eseguite. Fra le riprese moderne è degna di nota quella della Sidney opera House con la memorabile interpretazione di Joan Southerland e la direzione di Richard Bonyng.

I personaggi. Donna Lucrezia Borgia (soprano); Don Alfonso I d' Este, Duca di Ferrara (basso); Gennaro, figlio di Lucrezia (tenore); Maffio Orsini (contralto); molti altri di riempitivo. Cori di cavalieri, dame, paggi, maschere, scudieri, alabardieri, gondolieri.

Sintesi del prologo. Gennaro partecipa ad una festa con amici tra i quali Maffio Orsini (una parte che Donizetti ha voluto *en travesti*, forse arcaizzando di proposito come prova la complessa e virtuosistica scrittura vocale per

contralto drammatico) che parla di Lucrezia raccontando la profezia di un indovino: “*Fuggite i Borgia, o giovani... dov'è Lucrezia è morte*”. Il giovane si addormenta e viene ammirato nel sonno dalla madre che intona un delicato e tenero *larghetto cantabile* in *mi bem.*: “*Com'è bello...quale incanto*”. Gennaro si sveglia e rimane affascinato dalla bellezza della dama che gli sta davanti, alla quale confida di non sapere chi sia sua madre. Lucrezia, commossa, lo invita ad amare sua madre: “*Ama tua madre e tenero / sempre per lei ti serba*”. In quel momento sopraggiunge Maffio Orsini che riconosce Lucrezia e la maledice rinfacciandole i suoi delitti nella celebre *stretta* del prologo: “*Maffio Orsini ,signora, son io / cui svenaste il dormente fratello. / Io nepote d' Appiano tradito / da voi spento in infame convito...*”. Gennaro ne è inorridito.

Sintesi dell'atto primo. Il Duca Alfonso è furibondo perché crede che Gennaro sia un amante della moglie. Gennaro, che si sta recando con gli amici ad una festa della Principessa Negroni, passando davanti al palazzo del Duca cancella col pugnale la lettera “B” dal nome “BORGIA”, trasformandolo così in “ORGIA”: è infatti ancora sconvolto dalle rivelazioni di Maffio Orsini. Il giovane è arrestato e Lucrezia, furiosa per l'oltraggio subito, chiede al marito che venga condannato a morte. Solo dopo aver fatto la richiesta scopre che si tratta del figlio e invoca clemenza (“*Vi chiedo, signore, / di quel giovane illesa la vita*”): utilizzando magistralmente uno dei più formidabili strumenti del melodramma, Donizetti riprende qui la caratteristica figura melodica con cui aveva sottolineato la contemplazione del figlio dormiente da parte della madre). Ma Alfonso è inflessibile: Lucrezia potrà scegliere soltanto se Gennaro dovrà essere avvelenato o pugnalato! Sceglie il veleno, ma quando il giovane ha bevuto il vino avvelenato, gli spiega tutto (“*Infelice, il veleno bevesti*”), gli dà l'antidoto e lo aiuta a fuggire.

Sintesi dell'atto secondo. Nel palazzo della Negroni Maffio Orsini e gli amici, cui si è unito anche Gennaro, inneggiano al vino nel celebre pezzo concertato dove l' Orsini intona il celeberrimo brindisi “*Viva il Madera*” punteggiato da interventi del coro fuori scena, che si colorano di una luce sinistra. L' Orsini intona anche una brillante ballata: “*Il segreto per esser felici / so per prova e l'insegno agli amici*” che viene interrotta da voci minacciose e da ripetuti e sinistri tocchi di campana. Con un colpo di scena di grande efficacia le torce si spengono improvvisamente ed irrompe Lucrezia per annunciare, fra l'orrore generale, che sono stati tutti avvelenati! Ma l'orrore si trasferisce presto in Lucrezia stessa, quando ella si accorge che fra gli avvelenati c'è anche Gennaro! Gli offre per la seconda volta l'antidoto (in un efficacissimo *andante agitato* in *la bem.*: “*Tu pur qui? Non sei fuggito? / Qual ti tenne avverso fato? / Sei di nuovo avvelenato!*”), ma Gennaro, quando si rende conto che

ce n'è solo per lui, lo rifiuta e muore, non prima, naturalmente, di aver appreso dall'affranta madre di essere suo figlio e di averla perdonata e santificata con una mirabile, straziante aria in *sol min.* (*Madre! Se pur lontano / vissi al materno seno, / che a te pietoso Iddio / m'unisca in morte almeno!*). Quest'aria non c'era nella prima milanese del 1833: fu aggiunta con infallibile intuito drammatico per la ripresa del 1840 per il tenore Napoleone Moriani, "specializzato" nel rendere particolarmente commovente la morte in scena (era noto come il tenore "della bella morte"! ) La vibrante aria finale di Lucrezia in *mi bem. min.*, che incastona un lacerante lirismo fra i massicci e perentori interventi del coro e della piena orchestra, ed esige un autentico soprano drammatico, è uno dei momenti più alti dell'intera produzione preverdiana e contiene la chiave del dramma : "*Era desso il figlio mio, / la mia speme, il mio conforto. / Ei potea placarmi Iddio, / me pareva far pura ancor...!*". È quella che Verdi avrebbe di lì a poco chiamato *parola scenica*, il catalizzatore capace di mettere in moto la sublime scintilla vitale del dramma in musica!

## 5. Appendice: ruoli vocali nell'Opera protoromantica e romantica italiana

Igor Stravinskij quando collaborava con il poeta Wystan Hugh Auden per l'opera *The rake's progress*, scrisse: "Abbiamo iniziato con un eroe, un'eroina e un farabutto e poi abbiamo deciso che questi tre dovevano essere un tenore, un soprano e un basso". Con queste parole Stravinskij colse perfettamente lo spirito della ripartizione musicale e vocale tipico dei vari ruoli nell'epoca romantica.

In generale i caratteri dei personaggi venivano abbinati ai caratteri specifici delle varie tipologie di cantanti. Per esempio, l'eroina contrastata dalla famiglia e/o dalla società, ingiustamente accusata e sovente portata sull'orlo della follia, non poteva essere che un soprano dotato di particolari capacità virtuosistiche, che le permettevano vertiginose volate di "coloratura"; il tenore era di solito l'amante appassionato della prima donna, poetico o eroico a seconda dei casi. Il baritono e il basso davano voce normalmente al malvagio orditore di sinistre trame nonché oppressore della prima donna e del suo amante (Bernard Shaw, che aveva con l'opera italiana un singolare rapporto di amore- odio, disse una volta scherzando: "Il soprano vuole andare a letto col tenore, ma il baritono si oppone"! ), ma anche al detentore del potere in genere (gran sacerdote, re, imperatore, governatore etc.). Baritono e basso potevano dar voce anche all'amico fraterno e al confidente: ad allargare la gamma delle possibilità di questo tipo di voce, conferendogli complessità psicologica ed atteggiamenti sia meditabondi e sacrali, sia impetuosi e protervi, contribuì un gigante del palcoscenico ottocentesco: Giorgio Ronconi che fu protagonista di parecchie opere di Donizetti e fu il primo Zaccaria nel *Nabucco* di Verdi. A Donizetti si



---

deve, comunque, uno dei primi grandi ruoli di baritono protagonista dolente, eroico e positivo: Torquato Tasso nell'opera omonima che è del 1833; neppure venti anni più tardi, nel *Rigoletto*, Verdi imponeva un protagonista baritono senza che nessuno ci facesse più caso.



**INTERMEZZO SECONDO**

**MUSICA IN FAMIGLIA:  
LE GRANDI FAMIGLIE MUSICALI**



## I Bach

I Bach, originari della Turingia, sono il caso più clamoroso di una precisa, inequivocabile attitudine particolare alla musica tramandata di padre in figlio per parecchie generazioni, da quello che è generalmente considerato il capostipite, Veit (o Vitus), di professione mugnaio e fornaio, vissuto a cavallo fra il XV e il XVI secolo, fino all'ultimo, Wilhelm Friedrich Ernst, nato nel 1759 e morto nel 1845. Veit era il secondo figlio di un Hans vissuto fra il 1520 e il 1580 (del quale non risulta alcun legame con la musica): furono comunque musicisti i suoi due fratelli, Hans, il più vecchio (detto *Hans der Spielmann*, carpentiere, giullare di corte e suonatore di violino), e Caspar, il più giovane (che si dedicò alla musica interamente ed ebbe cinque figli, di cui quattro musicisti).

Veit Bach, dopo un lungo periodo trascorso in Ungheria, decise di tornare nel 1590 a Weichmar, suo paese d'origine, non lontano da Gotha. Fu il primo Bach ad occuparsi di musica: a tempo perso suonava il liuto: da dilettante, ma poco importa! Aveva nel sangue la passione per la musica, e la trasmise al figlio Johannes (Hans), favorendone una regolare educazione musicale: questi infatti a Gotha ebbe a maestro lo zio Caspar. È certo che Hans si occupò di musica non da dilettante come il padre e lasciò, morendo, tre figli: Johann, Heinrich e Christoph.

Johann dette origine ad una discendenza di musicisti comunemente denominata "linea di Erfurt"; Heinrich fu organista ad Arnstadt ed ebbe due figli: Johann Christoph e Johann Michael; Christoph fu organista a Weimar ed ebbe un figlio, Johann Ambrosius che, organista a Erfurt (posto che era stato già occupato dai cugini Johann Christoph e Johann Egidius) contrasse matrimonio in quella città con Elisabetta Lämmerhirt e ne ebbe tre figli: Johann Christoph, Johann Jakob e Johann Sebastian. Quest'ultimo è il grande Bach e nacque nel 1685 ad Eisenach, dove il padre Johann Ambrosius si era trasferito occupando, naturalmente, il posto di organista!

*En passant* osserviamo che quasi tutti i Bach hanno come primo nome Johann (che abbrevieremo sempre, da qui in avanti in J.); l'Eitner nel suo *Quellen Lexicon* ne registra una sessantina, ma sono molti di più. Il nome più diffuso nella dinastia è J. Christoph (un J. Christoph VII, figlio di un J. Christoph III, muore nel 1736); si segnalano tre J. Christian, tre J. Michael, due J. Nikolaus, due J. Bernhard, due J. Jakob, due J. Ernst e due J. Valentin. L'albero genealogico, seppure incompleto, sarà di qualche aiuto per orientarsi nella selva delle parentele.

Dei Bach antichi il più rinomato è il figlio di Heinrich, J. Christoph I, che, a quanto riferisce Riemann, eccelleva nella musica vocale, mentre in quella

strumentale meritava la palma il fratello J. Michael. J. Cristoph può essere a buon diritto considerato precursore, seguito da Schütz e Hammerschmidt, del grande Bach delle *Passioni*.

Dei venti figli di J. Sebastian sette sono della prima moglie, la cugina Maria Barbara, appartenente al ramo di Heinrich (Catharina Dorotea, Wilhelm Friedemann, Johann Christoph, Maria Sophia, Carl Philipp Emanuel, Johann Gottfried Bernhard e Leopold Augustus); tredici sono della seconda moglie: Christine Sophie Henriette, Gottfried Heinrich, Christian Gottlieb, Elisabeth Juliane Federika, Ernestus Andreas, Regine Johanne, Christine Benedica, Christine Dorothea, Johann Christoph Friedrick, Johann August Abraham, Johann Christian, Johanna Carolina e Regine Susanna.

I primi elementi della musica furono impartiti a J. Sebastian dal padre J. Ambrosius il quale, eccellente violinista oltre che organista, lo avviò allo studio di entrambi gli strumenti: morì tuttavia quando il figlio era appena decenne. J. Sebastian trovò rifugio allora, insieme col fratello J. Jakob, a Ordruf presso il fratello maggiore J. Christoph che in quella città svolgeva le mansioni di organista e si dedicava anche all'insegnamento. Dal 1696 al 1699, vale a dire fra gli 11 e i 14 anni, J. Sebastian frequentò a Ordruf il ginnasio, acquisendo una buona preparazione umanistica di base (quale Cantor a Lipsia avrà, fra le sue mansioni, anche quella di insegnare il latino ai fanciulli della Thomaskirche!).

J. Christoph Friedrich era geloso del proprio insegnamento e della propria biblioteca musicale e non permetteva di servirsi liberamente dei suoi libri a J. Sebastian, al quale faceva gola in particolare un prezioso volume manoscritto, contenente musiche di Froberger, Kerl e Pachelbel, che il fratello teneva ben chiuso in un armadio a sbarre. Il ragazzo quando tutti dormivano lo faceva passare di nascosto fra una sbarra e l'altra e, notte dopo notte, al lume della luna, riuscì a copiarlo per intero. Aveva appena terminato questa non lieve fatica che il fratello lo scoprì e gli tolse sia l'originale che la copia! J. Sebastian dovette provare un dolore simile a quello provato da Francesco Petrarca allorché il padre gli bruciò un prezioso codice perché voleva che si dedicasse agli studi giuridici e non a quelli umanistici. È comune opinione che da questo e da altri grandissimi sforzi cui egli sottopose gli occhi durante la fanciullezza e l'adolescenza sia derivata quella certa debolezza di vista che lo afflisse per tutta la vita e finì col portarlo alla cecità completa dopo il fallimento di ben due operazioni!

Ma veniamo ai figli musicisti di J. Sebastian, più precisamente a quei quattro che rivestono importanza primaria nella storia della musica e dell'evoluzione delle forme musicali, al punto da non poter essere in alcun modo ignorati: non a caso in molte città d'Europa troviamo una via dedicata non a Bach, ma ai Bach:

a Parigi, per esempio, è famosa la *Rue du Bach!* Sono venti, quasi tutti musicisti, parte di primo letto e parte di secondo (la seconda moglie di Bach, Anna Magdalena, fu donna di buon carattere, buona amministratrice e discreta clavicembalista, nonché, all'occorrenza, volenterosa e diligente copista dei lavori del marito): meritano certamente di essere ricordati, in ordine di età, Wilhelm Friedemann, detto il "Bach di Halle" (1710-84); Carl Philip Emanuel, detto il "Bach di Berlino", fra tutti il più importante (1714-88); Johan Christoph Friedrich, detto il "Bach di Bückeburg" (1732-95) e Johann Christian, detto il "Bach di Milano" o il "Bach d'Inghilterra" (1735-82).

## 1. Bach e il quattordici: un mistero svelato?

Che J. S. Bach fosse affascinato dai numeri è risaputo. Non vi sono prove che intendesse il numero come "linguaggio della natura" e che conoscesse tale definizione galileiana, ma era certamente propenso nei confronti dei numeri a valorizzazioni simboliche legate al processo gnoseologico. Ed era certamente consapevole della lezione rinascimentale per la quale il numero, al di là della sua valenza tecnica, era l'indispensabile chiave per penetrare i misteri del cosmo mediante quelli del suono, essendo il suono stesso, ossia la *musica humana*, lo specchio ineffabile della musica delle sfere, ossia la *musica mundana*: la presenza di proporzioni fibonacciane e di sezioni auree nel *Ricercare a 6* dell'*Offerta Musicale* è stata dimostrata da Gerd Zacher in un memorabile saggio (*Zu Anton Weberns Bachverstündnis*), mentre Giancarlo Bizzi ha dimostrato per primo in un libro ancora oggi utile e godibilissimo (*Specchi invisibili del suono*, pubblicato nel 1983) che i contrappunti delle *Variazioni Goldberg* sono in qualche modo debitori della *Tabula mirifica omnia contrapunctisticae artis arcana revelans* accolta da Athanasius Kircher nella *Musurgia universalis*.

Fortemente attratto dai misteri alchemici, Bach non era, inoltre, estraneo alle speculazioni di scienziati, o pseudo tali contemporanei, elaboratori di dottrine sul simbolismo dei numeri e sul suo fondamento nella natura, considerato oggettivo: era portato pertanto a spostare e completare sul piano teologico e metafisico un discorso iniziato sul piano aritmetico. È stato notato (citiamo per tutti Friedrich Blume e Roman Vlad) che attribuiva ai numeri un riferimento occulto e cabalistico in forza del quale le 24 lettere dell'alfabeto corrispondono ciascuna ad un numero da 1 a 24; egli praticava inoltre la *ghematria*, il *notarikon* e la *themura*, ossia le tre tecniche della Cabala denominate *Tseruf*. Un caso memorabile di utilizzazione del *notarikon* sul piano letterario, ossia dell'acrostico, è il celebre motto *RICERCAR* apposto al primo ricercare dell'*Offerta Musicale*:

esso risulta infatti dalla prima lettera di ciascuna parola della frase *Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta*, ossia (brano composto) per ordine del re ed altri brani secondo l'arte del canone.

Fra i numeri privilegiati da Bach emergono il 4 e il 10 (evidentemente dalla tradizione pitagorica della *tetraktýs*), il 12 (simbolo della chiesa: Cristo e 11 apostoli), il 29 (sigla *ghematrix* SDG, Soli Deo Gloria, ossia  $18 + 4 + 7$ , e JSB, Johann Sebastian Bach, ossia  $9 + 18 + 2$ ), il 60 (nome *ghematrix* di G.F. Haendel:  $GI7 + F/6 + H/8 + A/1 + E/5 + N/13 + D/4 + E/5 + L/11$ ), il 24 (raddoppio del 12), il 48 (equivalenza fra il prodotto dei numeri corrispondenti al nome *ghematrix* di Bach, ossia  $B/2 A/1 C/3 H/8$ , e la somma dei numeri del *titulus* della Croce, ossia  $I/9 + N/13 + R/17 + I/9$ ; il 48 inoltre è il raddoppio del 24, onde i 24 + 24 preludi e fughe dei due volumi del *Clavicembalo ben temperato*: un'altra misteriosa corrispondenza fra il numero e l'essenza profonda del creato, 24 essendo appunto le tonalità maggiori e minori!), e infine il 144, ossia il quadrato del 12 e, guarda caso, la somma dei numeri corrispondenti ai due nomi di battesimo di Bach: JOHANN SEBASTIAN (dove naturalmente, come in tutti i casi precedenti, J = I).

Ma c'è ancora un numero, e lo citiamo a parte, che occupa un posto assolutamente privilegiato nella *ghematrix* bachiana: il 14. A parte il fatto che il 14 è il raddoppio del 7 che simboleggia il *Creatore* e la *Creazione* (nel *Credo* della *Hohe Messe* la parola *Credo* si ode 49 volte, ossia 7 per 7 volte, mentre il sintagma *in unum Deum* si ode 84 volte, ossia 7 per 12 volte), l'importanza di questo numero è spiegata comunemente con la somma  $B/2 + A/1 + C/3 + H/8$ : è dunque il nome *ghematrix* del Maestro, ed anche la sua firma. Tanto più sorprendente deve essere stata per lui la singolare coincidenza con un fatto che assume particolare pregnanza per un musicista avvezzo ai segreti e alle sottigliezze del contrappunto: il *contrario* di 14 è infatti 41 che è a sua volta il nome *ghematrix* completo di Bach:  $J/9 + S/18 + B/2 + A/1 + C/3 + H/8$ !

Ed è facilmente dimostrabile che Bach ebbe per il 14 qualcosa di simile ad una vera e propria ossessione: la prima fuga del primo libro del *Clavicembalo ben temperato* ha il soggetto di 14 note; pure 14 note contiene il soggetto della prima fuga bachiana che ci sia pervenuta, la BWV 945. Tale soggetto è per giunta ripetuto 14 volte mentre 14 note contiene la prima linea della melodia dell'ultimo preludio corale *Von deinen Throfe* e non si pensi ad una sia pur poco probabile coincidenza poiché l'intero canto ne contiene 41!

Quando gli fu offerto di entrare a far parte dell'esiguo corpo accademico della *Correspondierende Societat der Musicalischen Wissenschaften*, (l'accademia *sui generis* fondata nel 1738 a Lipsia dal conte lucchese Giacomo de' Lucchesini sulla base delle teorie filosofiche di Christian Wolff, il neoaristotelico

discepolo di Leibniz, attaccato da Voltaire nel *Candide*) Bach si tirò indietro fin quando non gli si presentò l'opportunità di entrare come quattordicesimo membro (prima di lui furono ammessi Telemann, Haendel ed altri oscuri personaggi; il ventesimo ed ultimo socio fu, nel 1755, Leopold Mozart). Gli ammessi al singolare sodalizio dovevano consegnare un lavoro a carattere scientifico ed il proprio ritratto a olio. Bach compose per l'occasione il *Canon triplex à 6 voc* (sic) e si fece ritrarre dal pittore Haussmann con in mano un foglio nel quale è perfettamente leggibile il canone in questione. Ma il messaggio che il compositore vuole lanciare è un altro: si osservi bene la giacca che egli indossa e si vedrà che vi figurano in bella evidenza 14 lucenti bottoni d'argento! Il ritratto è oggi conservato nello "Stadtgeschichtliches Museum" di Lipsia. Mette conto di ricordare, a titolo di curiosità, che lo stesso Haussmann ne fece, dietro richiesta di Bach, una copia pressoché identica, caratterizzata anch'essa dai famosi 14 bottoni, ma col foglio del canone capovolto: applicando con una certa procedura questa immagine capovolta a quella originaria si ha una soluzione del canone! Potrebbe sembrare un artificio fine a se stesso, un arido scherzo di pura matrice intellettualistica: è invece un modo per affrontare e interpretare il mondo!

Un altro impressionante messaggio da decifrare, lanciato da Bach mediante il 14, è sfuggito fino ad oggi, se presuntuosamente non m'inganno, agli studiosi: si trova nascosto nella serie di concerti che il BWV accoglie fra il numero 1052 e il numero 1065, composti a Lipsia fra il 1727 e il 1736.

Che questi concerti siano in tutto 14 può ben essere una coincidenza, per quanto curiosa, ma che il loro organico sia studiato in modo da evidenziare i numeri che corrispondono alle lettere del nome BACH non può essere un caso: lo esclude la legge della probabilità! I concerti sono infatti così suddivisi: *otto* per un clavicembalo e orchestra (= H), *tre* per due clavicembali (= C), *due* per tre clavicembali (= B) e *uno* per quattro clavicembali (= A): totale 14, ossia BACH (sull'ordine delle lettere tornerò sopra più avanti).

Si tratta dunque dell'ennesima, raffinatissima, versione criptica della firma da parte del compositore che, immersi nell'intensa vita musicale di Lipsia (dove si occupò massicciamente di un *collegium musicum* almeno fra il 1729 e il 1737, ed ancora fra il 1739 e il 1742), volle riappropriarsi di musica propria (con l'eccezione del BWV 1065 il cui modello è il n. 10 dell'op. III di Vivaldi) e mise mano alla produzione di Köthen, divenuta una miniera d'oro, una specie di riserva da saccheggiare, facendo compiere al concerto una perentoria virata dagli strumenti melodici agli strumenti a tastiera ed aprendo di fatto la strada al concerto per pianoforte e orchestra (non è certo un caso che alcuni di questi concerti figurino, non da oggi, nel repertorio dei più grandi pianisti!). Con una mossa che Alberto Basso chiama di *arroccamento* Bach generalizzò, con l'onnipresenza concertante del clavicembalo, un qualcosa che aveva già

sperimentato nel *Quinto Concerto Brandeburghese* (è veramente un magico momento quello in cui il clavicembalo sembra come liberarsi dalla prigione del *continuo* e prende campo, riducendo ad uno stupefatto silenzio tutti gli altri strumenti!) e si pose all'avanguardia (precedendo Haendel i cui concerti per organo e orchestra sono posteriori al 1735), subito seguito dai figli che dettero ampia cassa di risonanza all'innovazione.

Non è certo questa la sede per accennare al problema della cronologia dei 14 concerti, e men che meno a quello dell'individuazione dei modelli (dei BWV 1052, 1063 e 1064 è stata messa in dubbio l'autenticità, ma a torto: oggi sono generalmente ritenuti tutti autentici), ma pare evidente che l'ordine *ideale* di questi 14 concerti, composti fra il 1727 e il 1736 debba essere comunque quello che vede la successione HCAB: infatti gli otto concerti per un solo clavicembalo, 1052-59, sono sicuramente anteriori agli altri, insieme, forse, con il 1060 che è il primo dei tre concerti a due clavicembali; gli altri sembrerebbero doversi assegnare al biennio 1735-36. Nella permutazione retrograda delle lettere del proprio nome (HCAB è infatti il retrogrado di BACH), il *Kantor* riconosceva il procedimento della *themura* detto *athbash*, in base al quale si sostituiva la prima lettera dell'alfabeto ebraico, *aleph*, con l'ultima, *thau*, la seconda, *beth*, con la penultima, *schin*, e così via. Si può pertanto ragionevolmente ipotizzare che Bach abbia composto prima gli otto concerti ad un clavicembalo (il BWV 1059 è solo un frammento e non risulta essere stato mai completato, ma esplicitamente sottolinea l'intenzione dell'autore di non far scendere a sette il numero complessivo dei concerti ad un clavicembalo), quindi i tre concerti a due clavicembali, il concerto da Vivaldi a quattro clavicembali e per ultimi i due concerti a tre clavicembali.

E si può anche pensare che il compositore abbia voluto sottolineare come anche questa musica, scritta da *BACH* (=14) per un nobile divertimento invece che per la chiesa, fosse pur sempre indirizzata *S.D.G.*, ossia alla sola gloria di Dio, da *J.S.B.* (entrambe le sigle=29). Tutto questo apparirà per niente cervelotico e pienamente plausibile sol che si ripensi alle manovre poste in essere da Bach per entrare nel sodalizio lipsiense come quattordicesimo membro e alla commissione del doppio ritratto col foglio diritto e capovolto, ma sempre con i 14 bottoni! Aggiungo un'altra impressionante constatazione. Abbiamo già visto che la prima fuga di Bach, BWV 945, ha un soggetto di 14 note; ebbene, l'ultimo soggetto dell'ultimo *contrapunctus* dell' *Arte delle Fuga*, rimasto incompiuto per la morte dell'Autore, inizia, come si sa, con le quattro note SI bemolle-LA-DO-SI naturale che corrispondono nella nomenclatura tedesca alle lettere B-A-C-H: ma seguono altre 10 note, cosicché il numero complessivo è esattamente di 14! "È come, nota Roman Vlad, se Bach avesse apposto una

doppia firma sull'ultima pagina che gli fu dato di scrivere, cioè mediante il *melogramma* e la forma *ghemetrica* (cioè basata su equivalenze numeriche) del suo nome”.

Non c'è il minimo dubbio, dunque, che il 14 incomba nell'opera bachiana e sembri seguire passo passo tutta la vita del *Kantor*.

Tutti gli studiosi che si sono occupati della questione sembrano non essersi domandati il *perché* di questa predilezione quasi ossessiva, mostrandosi implicitamente soddisfatti della natura di *firma* di tale numero, data la corrispondenza *ghemetrica* con BACH.

Questa spiegazione non mi ha mai convinto per vari motivi, e principalmente perché è fin troppo facile per chiunque ricavare il proprio nome *ghemetrico* e farne l'uso ritenuto opportuno. Per attribuire a questo numero un valore del tutto particolare e tale da affascinare, occorre trovarvi dentro una coincidenza che si presti ad essere definita *mirabilis*, unica e perentoria.

Ebbene, è ragionevole ipotizzare che Bach abbia trovato questa coincidenza nella prima pagina del Vangelo di Matteo:

*Omnes itaque generationes ab Abraham usque ad David, generationes quattuordecim; et a David usque ad transmigracionem Babylonia, generationes quattuordecim; et a transmigracione Babylonia usque ad Christum, generationes quattuordecim.*

(Matth. 1,17)

Il 14 ripetuto tre volte, collegato con Cristo e coincidente col proprio nome *ghemetrico*: questa circostanza, mai che io sappia finora sottolineata esplicitamente da nessun studioso, può veramente spiegare, a mio avviso, quella che mi sembra di poter definire senza impaccio l'ossessione del *Kantor* per tale numero! Bach era affascinato dalla figura di Gesù: come non sottolineare il particolare trattamento armonico e timbrico che circonda ogni suo recitativo nella *Passione secondo Matteo*? E come non associare alla dolorosa marcia verso il Calvario il ritmo pesante e le dolenti dissonanze del *Preludio* in si bem. min. n. 22, BWV 867, del primo libro del *Clavicembalo ben temperato*? Al di là degli artifici contrappuntistici, peraltro elevati a vertiginose altezze d'arte, Bach -come annota Vlad, citando Schweitzer- è il massimo esempio del “musicista-poeta, dotato di un forte istinto pittorico e potentemente attratto dalla musica cosiddetta descrittiva”: mi sembra di trovarne la miglior dimostrazione nei colpi di martello sui chiodi della Croce in un passo famoso della *Passione secondo Giovanni*! E che dire dell'eroica umiltà con cui il *Kantor*, divenuto cieco, accettò serenamente questo acciaccio che gli permetteva in qualche modo di partecipare delle sofferenze del Signore?

Veramente egli non poteva non trovare, in assoluta umiltà, un grande segno in questo ineffabile e misterioso collegamento.

## 2. Wilhelm Friedemann

Wilhelm Friedemann è il maggiore dei figli maschi di Bach, essendo nato nel 1710. Il padre ne riconosceva l'eccezionale talento e lo considerava il continuatore ideale dell'arte di famiglia. Temperamento bizzarro, coltivò per tutta la vita personali e disordinati studi di matematica e filosofia e si dedicò principalmente all'organo peregrinando di città in città suonando e dando lezioni; vivente il padre, non realizzò le di lui speranze. Per alcuni anni fu protetto a Berlino dalla principessa Anna Amalia, che amava la musica organistica ed era essa stessa una discreta organista.

Fu musicista fra i primissimi a procurarsi di che vivere col suo lavoro: sfuggendo alla consuetudine di mettersi al servizio di un qualche nobile anticipò la "ribellione" di un Mozart all'arcivescovo di Salisburgo! Nel gennaio del 1746 riuscì ad aggiudicarsi il posto di *director musices* alla Liebfrauenkirche di Halle succedendo al defunto Kirchoff, ma non seppe mantenere buoni rapporti con i superiori, non sempre per colpa di questi ultimi perché dovette peccare parecchio quanto meno di indisciplina (per esempio nel 1750 ottenne un permesso per partecipare ai funerali del padre, ma non rispettò i termini per il rientro e poco mancò che fosse licenziato). Nel 1762 gli fu offerto il posto di Kapellmeister alla corte di Darmstadt, ma per oscuri motivi, pur essendo stato nominato, rimase ad Halle arrangiandosi con le esecuzioni all'organo e le lezioni, essendosi dimesso dalla Liebfrauenkirche. Questa sua caratteristica di *freelance*, unitamente alle sue arditezze armoniche e strutturali, nonché all'audacia delle sue idee musicali, fece sì che non fosse compreso dai contemporanei per cui trascorse gli ultimi anni a Berlino nell'ombra e finì col morire dopo una tragica lotta con la solitudine e la miseria nel 1784.

Quei terribili anni possono costituire un'attenuante per un suo comportamento decisamente disonesto e riprovevole (che i posteri gli hanno rinfacciato anche troppo!): oltre alla svendita di alcuni manoscritti del padre, si macchiò anche di plagio, attribuendosi il di lui *Concerto in re min.* per organo (la nota trascrizione del *Concerto op. 3 n. 11* di Vivaldi)! È vero, peraltro, che, accortosi che il nome del padre garantiva ben più del suo, gli attribuì due sue composizioni!

Al suo relativo isolamento contribuirono alcuni aspetti di un carattere alquanto spigoloso: era orgoglioso ed incline ad atteggiamenti di superbia. Il fatto che si abbiano relativamente poche composizioni sue è dovuto anche ad una vera e propria pigrizia, che gli impediva, per esempio, di stendere su carta, perfezionandole, le superbe improvvisazioni all'organo per cui era giustamente famoso ed ammirato.

Riconoscimenti infatti non gli mancarono. Per esempio, nel 1774 la *Berlinische Nachrichten* recensì entusiasticamente un suo concerto scrivendo, fra le altre cose, che c'erano "tutti gli elementi per accelerare il polso, freschezza di idee musicali, modulazioni audaci, moti dissonanti": potendo da poco ascoltare tutte le sue composizioni orchestrali (prima incisione: Brilliant Classics, Kammerorchester Carl Philip Emanuel Bach, Dir. Hartmut Haenchen) possiamo osservare che non si potrebbe oggi dire di più e meglio!

Rivestono carattere di particolare originalità le *Tre Sonate* per clavicembalo o clavicordo, composte nel periodo di Dresda, con le quali egli dà inizio alla sonata moderna in Germania e precorre le sonate del fratello Carl Philip Emanuel.

Proprio certe caratteristiche di stile fanno sì che oggi generalmente si possa restituire a lui con una certa sicurezza la *Suite in sol min.* che ancora nei cataloghi più accreditati e in talune incisioni discografiche ancora in circolazione viene attribuita, sia pure con qualche dubbio, al padre col numero BWV 1070 e viene considerata la sua quinta composizione del genere.

Per dare un'idea dello stile e della sostanza della musica di Wilhelm Friedemann può essere sufficiente l'incipit della *Sinfonia in fa maggiore*, non a caso denominata *Dissonante*.

### 3. Carl Philipp Emanuel

Carl Philipp Emanuel (1714-1788) gioca un ruolo molto importante nella storia della *sonata* proprio all'inizio della sua costituzione. La *sonata* presenta tre fasi fondamentali: la prima fase è quella della nascita e dei primi passi nell'organizzazione generale, caratterizzata da una certa libertà nel costruire le parti e nel disporle in un insieme coerente; la seconda fase è quella in cui vengono fissate le regole (un primo tempo mosso in *forma sonata*, ossia con bitematismo e bipartizione; un secondo tempo lento (a volte in forma di *tema con variazioni*) e un terzo tempo veloce, generalmente caratterizzato da brillante virtuosismo e spesso in forma di *rondò* (ripetizione variata di un medesimo spunto tematico); la terza fase, infine, è quella in cui l'autore infrange le regole e mira ad una libertà sempre maggiore nella successione dei tempi, nelle scelte tonali e nelle modulazioni (così facendo da un lato giunge alla forma cosiddetta ciclica e dall'altro fornisce alla *suite* (che appunto dalla *sonata* era stata offuscata e relegata ai margini della prassi compositiva) l'occasione di una rivincita che non ha conosciuto più oblio a tutt'oggi!

Carl Philipp Emanuel appartiene alla prima fase, ma pone le basi per la seconda. Egli infatti da un lato arricchisce il linguaggio melodico e armonico della *sonata* e ne abbellisce la decorazione interna, sviluppando spunti melodici

di scorrevole piacevolezza; dall'altro interviene nell'impianto strutturale, rendendone usuale e definitiva la suddivisione in tre parti: un largo fra due allegri (schema mutuato dalla sonata per violino).

Il suo stile è agli antipodi di quello del padre: egli predilige andamenti eleganti e vivaci, melodie fresche e scorrevoli, armonizzazioni leggere e prive di complicazioni contrappuntistiche. È opinione di qualche studioso che il padre non abbia curato la preparazione musicale di Carl Philip Emanuel con la stessa severità e pignoleria con cui ha formato altri figli e in particolare il prediletto Wilhelm Friedemann: non perché facesse parzialità, ma semplicemente perché Carl Philipp Emanuel era destinato principalmente agli studi giuridici. Fu spedito infatti a Francoforte sull'Oder, dove, pur conducendo a termine gli studi, cedette al richiamo dei... cromosomi di famiglia e fondò un circolo musicale e decise di dedicarsi alla musica professionalmente!

Pur essendosi vistosamente allontanato dallo stile paterno, mantenne sempre un atteggiamento di rifiuto degli aspetti "mondani" ed esteriori della musica, rifiutando, per esempio, di comporre per il teatro. Del culto per la musica paterna potrebbe far fede la *Sonata in la min.* per flauto solo, composta a Berlino nel 1763: come non vedervi una rispettosa, ma anche ambiziosa risposta alla celeberrima *Partita*, essa pure *in la min.*, BWV 1013, del padre?

Forse a determinare il suo stile contribuì soprattutto il fatto che egli fece le sue grandi prove alla corte di Federico II di Prussia, il quale, notevole flautista dilettante (spinse il suo dilettantismo fino a comporre concerti ancora oggi eseguiti e rinomati!), ammirava, sì, l'arte contrappuntistica e severa di Johann Sebastian, ma prediligeva una maniera musicale più "moderna", e certamente più accattivante e leggera, quale quella che veniva dall'Italia e dalla Francia, caratterizzata appunto da melodie di fresca scorrevolezza accompagnate con garbo e gusto, ma senza "troppe note"!

Carl Philip Emanuel si recò ventiquattrenne a Berlino nel 1738, quando il futuro Federico il Grande era ancora principe ereditario e si dedicava interamente alla musica soggiornando in volontario esilio nel castello di Rheinsberg. Due anni più tardi, quando, alla morte di Federico Guglielmo I, il principe salì al trono, Carl Philipp Emanuel fu nominato "clavicembalista di camera" del re; si trattenne a Berlino fino al 1767, anno in cui si trasferì ad Amburgo dove rimase fino alla morte (1788) e si dedicò, oltre che alla musica strumentale, anche a quella vocale.

Il rilievo che Carl Philip Emanuel assume nell'evoluzione musicale è dovuto, come si è detto, principalmente ai passi da lui compiuti nell'ambito della sonata: le sue composizioni di questo genere furono tenute in altissima considerazione da Haydn e Mozart e perfino da Beethoven. Incisiva fu la sua influenza su Haydn anche nell'ambito della sinfonia. Meno importante è generalmente

considerata la musica vocale, dove il secondogenito di Johann Sebastian ha fatto registrare prove che non vanno al di là di una buona impostazione artigianale. Grandi speranze ha suscitato il ritrovamento nell'archivio della Corale della Singakademie di Berlino della *Johannes Passion*, della quale si conosceva l'esistenza, ma che si credeva perduta. L'esecuzione, che ha avuto luogo in prima assoluta lo scorso settembre nella Kammermusiksaal della Filarmonica di Berlino, ha rivelato invece una composizione di routine, appesantita da interminabili recitativi e generalmente povera di invenzione, nonché infarcita di prestiti da altri compositori. La partitura ha un vero picco di livello nel coro finale (*Ruth wohl, ihr heiligen Gebeine*) che infatti...è tolto di peso dalla *Johannes Passion* di Johann Sebastian. Questa *Johann Passion* di Carl Philip Emanuel è un lavoro che forse era meglio ...non aver ritrovato!

La sua produzione musicale è sterminata: oltre 200 pezzi solistici per clavicembalo (al quale rimase legato per tutta la vita; al fortepiano concesse ben poco: celeberrimo è, tuttavia, il suo *Abschied von meinem Silbermannischen Claviere, in einem rondo*, una mirabile anticipazione di quello che sarà di lì a poco l'*Albumblatt* sul tipo del beethoveniano *Für Elise*), più di 50 concerti, 22 passioni, numerose cantate e 2 oratori; senza contare i *Lieder* per i quali occupa un posto di assoluto rilievo nella scuola berlinese! Al pianoforte, o meglio al fortepiano, ha dedicato un solo pezzo importante: il *Concerto doppio in mi bem. magg*, nel quale compaiono appunto un fortepiano e un clavicembalo: come non vedere un forte valore simbolico in questa giustapposizione dell'*antico*, a lui gradito e congeniale, e del *moderno*, di cui non poteva ignorare la portata e futuri sviluppi!

Godette in vita di una fama immensa come musicista "moderno" e alla moda: il Bach *tout court* era lui! I contemporanei lo ammiravano e lo ritenevano anche sommo teorico avendo egli scritto un trattato sulla vera maniera di suonare il clavicembalo (*Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*) che era considerato alla stregua di un testo sacro: il *Clavicembalo ben temperato* del padre era del tutto dimenticato e negletto! Per rendersi conto di quale fosse la sua fama e di quale autorevolezza egli godesse basterà ricordare il noto giudizio di Mozart: "Emanuel Bach è il padre e noi siamo i suoi figli: se qualcuno di noi ha fatto qualcosa di buono, l'ha appreso da lui".

Della familiarità di Mozart con le composizioni di Carl Philipp Emanuel possono far fede, per non fare che un esempio, le *Sinfonie Berlinesi* e i *Concerti per flauto* di quest'ultimo.

#### 4. Johann Christoph Friedric

Johann Christoph Friedrich è il quarto figlio di J. Sebastian, detto il “Bach di Bückeburg” poiché in quella città, capitale della contea di Schaumburg-Lippe, trascorse quasi tutta la vita. Il suo stato sociale fu il rovescio speculare di quello del fratello Wilhelm Friedemann: praticamente fu poco più che un servo dedito a comporre musica da camera per dilettere il suo signore e la corte.

Compose sinfonie che rivelano in un primo tempo l’influenza dello stile galante, caratterizzate da un’accentuata, ma non svenevole tenerezza dei tempi lenti e da un’intima adesione allo stile della tipica introduzione dell’ opera italiana del tempo, denominata sinfonia (tre movimenti: veloce, lento, veloce). In genere sono scritte per archi rinforzati da una coppia di corni. La sua scrittura sinfonica venne tuttavia evolvendosi a seguito di precisi influssi viennesi, tanto che oggi può essere tranquillamente considerato un vero precursore dello stile viennese classico.

Abile e intelligente artigiano, nel 1778, di ritorno da un viaggio in Inghilterra, stupì amici e conoscenti presentando pezzi “all’ultima moda”: naturalmente quella del fratello Johann Christian!

Per documentare l’evoluzione del suo stile compositivo in campo sinfonico potrà essere utile un confronto immediato fra l’incipit della *Sinfonia in do magg.* (una di quelle all’ italiana) e l’incipit della ben più sostanziosa *Sinfonia in si bem. magg.*, composta pochi mesi prima della morte, e chiaramente influenzata dalla maniera di Haydn (che era, fra l’altro, suo coetaneo). In questa composizione (di dimensioni ragguardevoli per l’epoca poiché dura quasi 25 minuti) il primo tempo presenta un *allegro* preparato da un intenso *largo*; seguono i regolari *andante con moto*, *minuetto* e *rondo (allegretto scherzando)*.

#### 5. Johan Christian

Johann Christian, nato nel 1735, fu anch’egli fornito di un talento eccezionale e seppe far fruttare gli studi condotti col fratello Carl Philip Emanuel. Fu Maestro di Cappella del Conte Agostino Litta a Milano, ma, ritenendo lacunosa la sua preparazione accademica, approfittò dei generosi permessi del suo protettore per studiare contrappunto col Padre Martini a Bologna, del quale seguì proficuamente i consigli e i dettami rimanendogli profondamente ed affettuosamente legato. Tagliò tutti i ponti con i suoi fratelli (che non rivide più) e si fece da protestante cattolico: dal 1760 al 1762 prestò servizio come organista nel Duomo di Milano, donde l’appellativo di “Bach milanese” (a Milano fu anche Maestro di Cappella della chiesa di

Santa Maria di Caravaggio). Seguendo la moda del momento compose con successo opere teatrali (*Catone in Utica* e *Alessandro nell' India*). Il taglio con le tradizioni di famiglia non avrebbe potuto essere più clamoroso (fra l'altro a Londra nel 1773 sposerà una celebre cantante italiana: Cecilia Grassi!). La sua idea estetica della musica rivela una concezione dell'arte che possiamo definire senza impaccio "edonistica", basata sullo spirito della "galanteria" e dell' *Empfindsamkeit* (sensibilità, delicatezza d'animo e anche sentimentalismo)!

La sua musica, per quanto generalmente fresca, scorrevole e ispirata, si inserisce nell'area di un certo "disimpegno" di stampo borghese. Nel 1762 J. Christian si recò a Londra dove, l'anno dopo, ottenne un grande successo con l'opera *Orione* e divenne Maestro della Regina alla corte di Giorgio III (alla nomina non fu estraneo il fatto che Sofia Carlotta era di origine tedesca, nata Meclemburgo-Strelitz). A Londra si rivelò anche eccellente organizzatore della vita musicale: fu infatti compositore ufficiale al King's Theatre (ha composto in tutto undici opere teatrali: tre per teatri italiani, cinque per il King's Theatre, due per Mannheim e una per Parigi) e fondatore, col violinista Abel, dei famosi *Bach-Abel Concerts*. Per questa intensa seconda parte della sua vita ebbe l'appellativo di "Bach d' Inghilterra". Sempre a Londra, a Buckingham Palace, aveva conosciuto anni prima il giovanissimo Mozart, che era con la sorella alla sua prima *tournee* all'estero, ed aveva stretto con lui una profonda amicizia, nonostante la notevole differenza di età. Come il fratello Carl Philip Emanuel aveva influito su Haydn, così egli influenzò moltissimo su Mozart, assecondandone il naturale gusto per la bella melodia piena di tenerezza e di charme: le prime prove teatrali di Wolfgang Amadeus sono palesemente influenzate dalle concezioni teatrali di J. Christian, mentre i suoi primi concerti per pianoforte sono addirittura geniali rielaborazioni di opere clavicembalistiche del più anziano ed autorevole amico!

Carl Philip Emanuel morì nel 1682, quando il suo stile cominciava a declinare e i gusti del pubblico in fatto di teatro si stavano rivolgendo verso la più "moderna" produzione di Sacchini, Anfossi e Traetta. Di quanto fosse stimato dal pubblico ed amato dalla corte è comunque testimonianza il fatto che la Regina volle provvedere a sue spese ai funerali ed assegnò una pensione vitalizia alla vedova che tornava in Italia.

Pienamente indicative del suo stile e della sua estetica musicale sono le quattro *Sinfonie concertanti* (violino e cello *in sol magg.*; *idem in la magg.*; due clarinetti e fagotto; due violini, due viole, due oboi, due corni e cello); ascoltando l'*andante* di quest'ultima ci si renderà pienamente conto di quanto egli abbia influito su Mozart, non solo per le sue sinfonie concertanti, ma anche per la cameristica in genere.

## I Puccini

Nella primavera del 1924 un anziano signore fermava l'automobile lungo la strada carrozzabile e, non senza nascondere una certa aria sofferente, saliva a piedi a Celle, un borghetto nei pressi di Pescaglia in provincia di Lucca: era Giacomo Puccini che voleva rivedere la casa degli avi prima di recarsi a Bruxelles per l'intervento operatorio nel quale riponeva le poche speranze che gli erano rimaste. La famiglia Puccini, originaria appunto di Celle, ebbe la predisposizione alla musica quale caratteristica dominante. Il capostipite è Giacomo Puccini *senior*, nato nel 1712 e morto nel 1781. Fu organista della Cattedrale di Lucca e Maestro della Cappella Palatina: un posto di assoluto rilievo anche per una città quale era Lucca, anche allora come più avanti piuttosto isolata e non molto avanzata culturalmente rispetto ad altre città della Toscana.

A Lucca Giacomo *senior* occupò un posto di assoluto rilievo, prima come membro della Confraternita di Santa Cecilia (una vera e propria accademia musicale) e quindi come priore della medesima. Godette tuttavia di una discreta fama anche fuori di Lucca, tanto è vero che fu membro dell'Accademia Filarmonica di Bologna, il celebre sodalizio musicale cui appartenne anche Mozart. Scrisse oltre 130 composizioni di musica sacra, fra cui 9 messe e 14 cantate drammatiche per le sedute nel corso delle quali si eleggevano i reggitori del governo della Repubblica. Queste sedute prendevano il nome di Feste delle Tasche perché i nominativi degli eletti venivano estratti da urne dette appunto Tasche.

Grazie agli studi di Alfredo Bonaccorsi e di Herbert Handt, nonché all'interessamento delle benemerite edizioni Bongiovanni di Bologna, possiamo ascoltare una di queste "Tasche" (così finivano per essere chiamate tali cantate), e precisamente *La confederazione dei Sabini con Roma*, ed apprezzarne la scorrevolezza, l'eleganza della scrittura e la solidità della preparazione musicale. Preparazione che gli permetteva una scrittura contrappuntistica efficace e sicura nella composizione sacra, dove lo stile era generalmente improntato a contenuta severità. Iniziò la costituzione di un archivio di musiche lucchesi che fu proseguito dal figlio Antonio e giunse di padre in figlio fino a Giacomo *junior*, che ne donò la massima parte al Comune di Lucca. Appassionato ricercatore e *curiosus* di cose musicali, raccolse in tre grossi volumi i fatti notevoli della vita musicale lucchese (*Libro delle musiche annue*).

Quando Giacomo *senior* venne a morte, il suo posto fu occupato dal figlio Antonio (nato nel 1747), anch'egli musicista: organista e compositore di musiche sacre, anche se, in linea con i tempi, adottò uno stile molto diverso da quello dotto e severo del padre, indulgendo a un andamento galante e raffinato (qualcosa di simile accade, per esempio, a Johann Christian Bach nei confronti del padre).

Nel 1770 potrebbe aver incontrato il fanciullo Mozart a Bologna (ma la cosa non è suffragata da documenti certi).

Antonio sposò la bolognese Caterina Tesei, anch'essa proveniente da una famiglia di musicisti e musicista essa stessa: organista e pianista, regolarmente insignita del titolo di “Maestra di Musica”, sostituiva il marito nei servizi liturgici ogni volta che se ne presentava la necessità. Questa circostanza non mancò certamente di rinsaldare la profonda e irresistibile vocazione musicale dei successivi Puccini: Domenico e il di lui figlio Michele, rispettivamente nonno e padre di Giacomo *junior*. Entrambi furono organisti e compositori di musica sacra. Domenico, nonostante la brevità della vita (44 anni soli, dal 1771 al 1815: non è priva di fondamento l'ipotesi che sia stato avvelenato perché sospetto di liberalismo in quanto, fra l'altro, fu amico di Paisiello, operista notoriamente stimato da Napoleone che lo preferiva a Cherubini; in omaggio a Napoleone scrisse inoltre un'aria per soprano), di tutti i Puccini fu quello che raggiunse la più larga fama europea, tanto è vero che in una stampa di metà Ottocento in possesso della celeberrima casa editrice Breitkopf und Haertel di Lipsia, Domenico Puccini figura in compagnia di Bach, Haendel e Beethoven! Domenico è il primo vero operista della dinastia perché, oltre alla musica sacra e alle “Tasche” (non poteva non seguire nella tradizione del padre e del nonno!), compose anche quattro opere vere e proprie che furono rappresentate anche fuori di Lucca con discreto successo. Una è stata più volte eseguita in tempi recenti (Lucca, Napoli e Roma) e si è rivelata interessante e godibilissima. Si tratta de *Il Ciarlatano*, che rivela una buona conoscenza delle *Nozze di Figaro* e del *Don Giovanni* di Mozart, nonché della produzione di Rossini. Il nonno di Giacomo *junior* rimane tuttavia specialista di musica sacra in stile severo: delle sue capacità fa fede il *Canticum Simeonis* (solennemente descritto *quatuor vocibus concinnendum et variorum instrumentorum sonitu commixtum*)!

Organista e compositore di musica sacra fu naturalmente il figlio di Domenico, Michele, nato nel 1813 e morto nel 1864. Anche la madre, Angela Cerù apparteneva ad una famiglia di musicisti: suo fratello Nicolao, dunque prozio di Giacomo, fu di grande aiuto quando la sorella rimase vedova con tre bambini piccoli. Anche Domenico infatti morì relativamente giovane, lasciando il figlio Giacomo nella tenera età di cinque anni, unico maschio preceduto da cinque femmine. La *curiositas* e la vivacità intellettuale che spinsero Giacomo Puccini ad una continua opera di aggiornamento (conobbe profondamente l'opera dei suoi contemporanei e strinse, fra l'altro, con Arnold Schönberg una bella amicizia interrotta dalla morte) dipendono forse dalla sete di cultura che aveva spinto il padre Michele a fare studi non solo di musica, ma anche di letteratura, filosofia e matematica: il suo motto, più volte ripetuto alla moglie (ma il piccolo Giacomo non può non averlo sentito!), era: “Puro musico, puro asino”! Nulla meglio del

*Gloria* tratto dal *Magnificat* per soli coro e orchestra può rendere l'idea della preparazione musicale del padre di Giacomo, il cui figlio Antonio non si occupò di musica, ponendo fine ad una tradizione che durava da cinque generazioni.

## Gli Scarlatti

Alessandro Pietro Gaspare Scarlatti, nato nel 1660 a Palermo e morto a Napoli nel 1725, è da considerare il massimo compositore di musica vocale, con particolare riferimento al teatro in musica, di tutto il Seicento, da Monteverdi in avanti, nonché della prima metà del 700 e fino a Cimarosa e Mozart. Scrisse la sua prima cantata a 18 anni, nel 1678, firmandola “Scarlattino, alias il Siciliano” e la sua prima opera l'anno seguente guadagnandosi una fama pressoché immediata da Venezia a Vienna e la protezione della Regina Cristina di Svezia: protezione che si rivelò per lui quanto mai opportuna quando ebbe necessità di riconciliarsi con le gerarchie ecclesiastiche, indignate per il poco cristallino comportamento della sorella Anna Maria, cantatrice dalla disinvolta vita amorosa! È ben vero, d'altra parte, che questa sorella, divenuta segretamente sposa del chierico P.M. Astrolusco, gli fece ottenere, con scandalosi maneggi fra la nobiltà locale, il posto di Primo Maestro di Cappella rimasto vacante per la morte del titolare Ziani: posto che sarebbe spettato di diritto al Vice Maestro, il celebre Provenzale; *en passant* noteremo che l'astuta e spregiudicata dama, non contenta, fece entrare fra i violini della Real Cappella un altro fratello, Francesco Antonio Nicola, violinista e compositore, che divenne più tardi organizzatore di concerti e di spettacoli teatrali a Londra. Un altro fratello, Tommaso, raggiunse una discreta notorietà come tenore; un altro ancora ebbe qualche notorietà come scenografo e, forse, anche come coreografo e danzatore, mentre poco si sa delle altre sorelle: Flaminia Anna Caterina si esibì come cantante, spesso accompagnata dal fratello Alessandro; di Melchiorra Brigida non sono note attitudini musicali, ma risulta che abbia sposato un musicista!

Alessandro ebbe dieci figli fra il 1769 e il 1795: Benedetto, Flaminia, Cristina, Alessandro (entrambi nel 1784), Domenico, Giuseppe, Pietro Filippo, Caterina, Carlo e Giovanni: il sesto figlio, Domenico, è il grande clavicembalista e compositore, nato in quel 1685 destinato ad essere nella musica *annus mirabilis*, perché, accanto a questa nascita, registrerà anche quella di J.S. Bach e di Haendel!

La sua produzione è imponente: più di 100 opere, una ventina di oratori, ca. 600 cantate con basso continuo e una sessantina con strumenti, 200 messe, concerti sacri e mottetti a 1-4 voci; sul versante strumentale ha lasciato toccate, preludi e fughe e altro per clavicembalo, sonate per vari organici, concerti per flauto e archi (dieci sono stati recentemente incisi con strumenti originali da

F.M. Sardelli con *Modo Antiquo* per *Tactus*) e 12 sinfonie per orchestra da camera (regolarmente presenti da alcuni decenni nei programmi di concerto in tutto il mondo).

Ha messo a punto il primo modello di sinfonia in tre tempi *allegro-adagio-allegro* che farà testo in tutta Europa come “Sinfonia italiana”.

La sua ascesa alla Real Cappella, per quanto, come si è visto, poco cristallina, fu addirittura provvidenziale: egli infatti, perfetto e profondo conoscitore di tutti gli stili (veneto, romano e napoletano), impresse alla vita musicale napoletana una tale verve e una tale densità di tecnica e di pensiero da essere in qualche modo riconosciuto come “fondatore” della Scuola Napoletana. Anche se egli è, a ben vedere, proprio per la sua superiore visione delle cose musicali e la profondità della sua preparazione tecnica, qualcosa di più: è il fondatore di un’ opera nazionale destinata a diffondersi, per le sue intrinseche caratteristiche che la rendevano di immediata ed universale comprensione e fruizione, e a dettar legge per decenni e decenni dappertutto! A far la gloria di Alessandro Scarlatti basterebbe l’aver messo a punto l’aria *col da capo*, preceduta dal *recitativo accompagnato*: con questo modello il compositore riscatta l’aria dal “ridicoloso” barocco, la rende espressione drammatica di stati d’animo e veicolo per ogni sorta di svolte psicologiche ed espressive, nonché strumento perfetto per la caratterizzazione dei personaggi, L’aria così concepita (con le sue numerose classificazioni canoniche: *del sonno, con catene, di portamento, agitata, infuriata, parlante, di mezzo carattere, di agilità, di bravura, di nota e parola* e chi più ne ha più ne metta) imperversò in tutta Europa per l’intero XVIII secolo!

Sono, chi più chi meno, debitori di Alessandro Scarlatti musicisti quali: i Bononcini (Giovanni e Antonio Maria), Vivaldi, Steffani, Ariosti e Caldara fra gli italiani; Hasse e Fux fra gli stranieri. Echi, anche vistosi, della sua arte arrivano fino a Haendel, Cimarosa e allo stesso Mozart!

Poiché l’aria scarlattiana è ben nota, per completare l’idea che possiamo farci di questo singolare compositore ritengo opportuno far ascoltare il *largo* e l’*allegro* finali del *Concerto in sol min.* per flauto e archi, accompagnandone l’audizione con una curiosità. Scarlatti, affascinato dallo spirito e dai modi dell’Illuminismo e dell’ Enciclopedia, considerava la musica “nobile figlia della matematica” e soleva dire di non sopportare il suono degli strumenti a fiato: cambiò idea quando, per l’insistenza di Hasse, ricevette e ascoltò il grande flautista Quantz, il quale ha lasciato un ricordo di questo incontro dicendosi ammirato per la maestria dimostrata da Scarlatti nel suonare il clavicembalo, sia pure senza la superiore agilità del figlio Domenico.

Dei figli di Alessandro, a parte Domenico, godette di una certa fama come compositore e organista Pietro Filippo.

In una celebre lettera del 1680 Alessandro Scarlatti definisce il ventenne figlio Domenico “Un’aquila cui sono cresciute le ali” e prosegue: “Non può rimanere ozioso nel nido né io posso tarparne le ali”. E lo spedì a Roma con una raccomandazione. Domenico invece si recò a Venezia dove studiò col Gasperini e nel 1708 conobbe Haendel, col quale ebbe una celebre contesa musicale terminata in pareggio: egli riconobbe la superiorità di Haendel all’organo, mentre Haendel riconobbe la superiorità di Domenico al clavicembalo. Rimasero grandi amici per tutta la vita.

A differenza del padre, Domenico viaggiò moltissimo, quasi animato da un demone che lo costringeva a cercare sempre nuove esperienze e conoscenze: dopo alcune esperienze romane (fu al servizio della Regina Maria Casimira di Polonia e scrisse opere per il di lei teatro privato, fu nominato Maestro di Cappella in S. Pietro alla morte del Baj) nel 1717 chiese al padre l’emancipazione e l’ottenne, ma con difficoltà (e dire che aveva 35 anni!), tanto è vero che i loro rapporti da allora in avanti si appannarono alquanto. A partire dal 1719 fu a Londra (dove rinsaldò l’amicizia con Haendel), a Lisbona, a Madrid, a Dublino, ancora a Napoli e ancora a Madrid, dove morì (1757). Degli ultimi anni non si sa molto: sembra che avesse perso parecchio al gioco e che sia finito in miseria.

Per quanto abbia composto anche varia musica vocale (è abbastanza nota la caratteristica cantata *Alla caccia, alla caccia*) e strumentale, la sua fama è affidata alle *Sonate* per clavicembalo che sono al momento 555. Nella celebre prefazione agli *Essercizi per gravicembalo* l’autore si definisce “Don Domenico Scarlatti, cavaliere di S. Giacomo e maestro dei serenissimi Principe e Principessa delle Asturie” e così descrive la sua arte: “Non aspettarti, o diletante, o professor che tu sia, in questi componimenti il profondo intendimento, ma bensì lo scherzo ingegnoso dell’Arte per addestrarti alla franchezza sul gravicembalo...Mostrati dunque più umano che critico, e sì accrescerai le proprie dilettezioni”.

Per le sue inimitabili doti di grazia ed eleganza, originalità di pensiero e freschezza di invenzione, slancio lirico con risvolti di delicata malinconia il *corpus* sonatistico di “Don Domenico Scarlatti” è una delle pietre miliari nel cammino della civiltà.

Ascoltiamo nella mitica esecuzione di A. Benedetti Michelangeli, la *Sonata in do min.* K 11/L 352.

## I Mozart

Il padre di Wolfgang, Johann Georg Leopold Mozart, nacque a Salisburgo nel 1719 e vi morì nel 1789. Fu violinista e compositore, ma si dedicò anche

moltissimo all'insegnamento: suoi allievi furono ovviamente il piccolo Wolfgang, del cui talento assolutamente fuori del comune si accorse subito, e Anna Maria, la sorella maggiore di Wolfgang, nata nel 1751. A partire dal gennaio del 1762 cominciò la serie dei viaggi per esibire i due fanciulli, ma soprattutto Wolfgang. A Vienna lo fece conoscere a Maria Antonietta: in quell'occasione avvenne il famoso episodio dello scivolone sul pavimento lucido e dell'intervento della futura regina di Francia che accorse a sollevarlo da terra. Successivamente Leopold si recò a Parigi dove presentò il figlio alla Pompadour, a D'Alembert, a Diderot, a Helvetius, al pittore van Loo, nonché ai musicisti Schobert e Duni, il grande compositore nato a Matera, ma già considerato uno dei fondatori dell'opera comica francese. Passato quindi a Londra, fece fare al figlio uno degli incontri determinanti per la sua futura carriera: quello con Johann Christian Bach! Benché il piccolo Wolfgang fosse ormai provetto nel clavicembalo, nel fortepiano e nel violino (più tardi suonerà anche la viola nel quartetto), a Londra ebbe anche lezioni di canto dal cantante italiano Manzuoli (un'altra esperienza determinante, dato che il demone del teatro si sarebbe ben presto impossessato di lui e l'avrebbe condizionato per tutta la vita!).

Leopold compose molta musica strumentale da camera, 12 oratori, opere, e sonate, nonché un metodo di studio del violino.

Un figlio di Wolfgang, anch'egli di nome Wolfgang Amadeus (1791-1844), fu pianista e compositore: scrisse 2 concerti per pianoforte e orchestra e molta musica da camera.

## **I Donizetti**

Il fratello maggiore di Gaetano Donizetti, Giuseppe (1793-1856), fu un apprezzato organizzatore e direttore di banda. In un primo momento fu capomusica nell'esercito napoleonico, ma passò a organizzare la musica militare dell'impero ottomano su incarico del sultano Mahmoud. Diresse la banda militare dell'esercito ottomano dal 1832 fino alla morte.

## **I Couperin**

Si considera capostipite della famiglia Charles I, che fu organista nella chiesa di Chaumes-en-Brie, una cittadina non lontana da Parigi. Ebbe otto figli, tre dei quali furono musicisti: Louis, François e Charles II. Louis fu organista a Saint-Germain a Parigi, nonché compositore di facile, ma robusta vena: ci sono pervenuti di lui oltre 200 pezzi vari per organo e clavicembalo; François fu organista e compositore senza particolari meriti; Charles II fu il padre di François Couperin, il massimo esponente della famiglia, noto come François Couperin II, le Grand, nipote di Louis.

Musicisti furono pure Armand-Louis, nipote di François, e suo figlio Gervais-François i quali mantennero la carica di organisti a Saint-Gervais e composero molta musica vocale e strumentale. La dinastia dei Couperin si estinse nel 1860 con la morte di Céleste Thérèse, che aveva continuato come apprezzata organista la tradizione di famiglia.

François II le Grand compose musiche vocali sacre e moltissima musica strumentale da camera: in un primo momento subì l'influenza di compositori italiani, specialmente dell' amatissimo Corelli; in un secondo momento cercò con successo di fondere lo stile italiano con quello francese. Fu il primo a individuare le caratteristiche specifiche degli strumenti a tastiera: le sue composizioni per organo, tanto per fare un esempio, non sono eseguibili pari pari con il clavicembalo e viceversa.

È tuttavia con la vasta e straordinaria produzione clavicembalistica (27 *ordres* suddivisi in 4 libri) che François Couperin II onora il titolo di Grand e si colloca fra i musicisti di primaria importanza (fu studiato ed apprezzato profondamente da J.S. Bach).

**SEZIONE QUARTA**  
**L'OPERETTA**



## Cenni storici

È un genere di teatro musicale in cui brani musicali si alternano a danze e scene interamente recitate in prosa. Nasce in Francia e quasi contemporaneamente in Austria verso la metà dell'Ottocento, preparata da generi quali l'*opéra-comique* e il *vaudeville*.

I caratteri originari sono: ironia, satira e dissacrazione, con toni caustici e persino aggressivi in un clima generale di pungente brillantezza.

Dopo la battaglia di Sedan<sup>115</sup> i soggetti dell'operetta francese persero causticità, ironia e toni dissacratori per farsi più sensuali e sentimentali. Protagonista divennero la borghesia stessa, avida divoratrice di questi spettacoli e un'improbabile aristocrazia: i titolari di bizzarri, ovviamente inesistenti, principati e granducati della Mitteleuropa e dell'Europa orientale, col relativo *entourage* di diplomatici infelucati e coperti di decorazioni come alberi di Natale, nonché di dame più o meno fatali, ma rigorosamente in *gran décolleté*.

Il padre dell'operetta francese è Hervé, pseudonimo di Florimond Ronger (1825-92): prima operetta *Don Quichote et Sancho Pança* (1848); ultima, il suo capolavoro, *Mam'zelle Nitouche* (1883, postuma).

L'autore più celebre dell'operetta francese, co-fondatore del genere (la sua prima operetta è del 1839), è Jacques Offenbach (Colonia 1819-Parigi 1881), definito da Rossini il *piccolo Mozart degli Champs Elysées*. Egli satireggia il II Impero e, da francese naturalizzato, lo fa con lucidità graffiante e persino cinicamente spietata. Il suo stile, corrosivo, ma pur sempre tale da non tradire mai un classicismo di fondo, sentito come ottimale (questo sottolinea l'arguta definizione di Rossini!), gli fece raggiungere e mantenere fino alla morte il più vasto e cordiale successo. Ha lasciato la bellezza di 95 lavori!

Nel suo capolavoro (del genere operettistico, naturalmente: noi riteniamo che abbia raggiunto altissime vette artistiche con l'intensa malinconia dei

---

<sup>115</sup> 1 settembre 1870. Comandanti: il re Guglielmo di Prussia e Napoleone III, con rispettivamente il feldmaresciallo Moltke e il generale MacMahon. Durata: dalle 4 del mattino alle 16 del pomeriggio. Fine della battaglia col bombardamento della città, dove, a sorpresa, si trovava lo stesso Napoleone III che dovette dichiararsi prigioniero. Morti tedeschi: 3.000 (feriti 6.000); morti francesi 17.000 (feriti 85.000). La Francia perde l'Alsazia e la Lorena, mentre il re di Prussia cambia titolo e viene proclamato Guglielmo I, imperatore di Germania. *Viene proclamato* perché non voleva essere imperatore: Bismarck lo convinse che in questo modo sarebbe stato più gradito ai principi tedeschi il più riottoso dei quali, lo stravagante Ludwig II di Baviera, fu convinto ad accettare il nuovo titolo dall'appannaggio extra, annuale, di 15.000 sterline con le quali poté costruire i famosi castelli!

*Contes d'Hoffmann*, che è un'opéra comique, rappresentata postuma nell'anno stesso della morte) *Orphée aux enfers* demitizza il mondo classico e lo fa oggetto di una graffiante ed acida ironia. Altri suoi capolavori che tengono da sempre un posto fisso nel repertorio sono *La belle Hélène* (1864: oltre a colpire anch'essa il mondo classico, costituisce una chiara satira della Francia contemporanea), *La chanson de Fortunio* (1861), *Madame Favart* (1868) e *La vie parisienne* (1866). Un'impressionante visione profetica del crollo del II Impero a Sedan si può chiaramente intravedere nella *Grande-duchesse de Gérolstein*.

Fra gli altri autori sono ancora in repertorio Lecocq, Missa, Terrasse, Messenger. A parte va citato Hahn, quello giunto più vicino a noi (1875-1947), noto per la sua amicizia con Proust.

L'operetta viennese ha il suo precedente nel *Singspiel* ed è decisamente diversa da quella francese: il suo carattere dominante è quello di una gaiezza a tutto tondo, che non ammette toni malinconici e men che meno ironici e satirici (ove sono presenti, sono decisamente all'acqua di rose: tale è per esempio la critica della vita militare nella celeberrima *Cavalleria leggera* di Suppé).

Il fondatore è Franz von Suppé (1819-95), di cui rimangono in repertorio tre spartiti imprescindibili: la citata *Cavalleria leggera*, *La bella Galatea* (1865) e *Boccaccio* (1879). Massimi autori sono J. Strauss Jr (*Il pipistrello*, 1874; *Lo zingaro barone*, 1885; *Sangue viennese*, 1889) e F. Lehár (1870-1948) al quale, per quanto ungherese di nascita, si deve l'operetta viennese forse più caratteristica e celebre in assoluto, *La vedova allegra* (1905), ma anche una serie di capolavori del genere, ancora oggi in repertorio, fra cui è di rigore citare almeno *Il conte di Lussemburgo* e *Amor di zingaro*. In tutti questi lavori domina incontrastato il valzer, tanto da assurgere a cifra stilistica del genere. Fu una vera e propria mania quella che investì Vienna per il valzer: e pensare che questa danza, in quanto richiedeva alla coppia il contatto diretto, fu considerata a lungo peccaminosa, tanto da dover essere dichiarata dalle ragazze al prete in confessione (perfino in Francia, il che è tutto dire!).

Un destino del tutto particolare fu quello dell'operetta *Der Sterngucker*: fu un fiasco clamoroso dal quale si risolleò per il rifacimento di Carlo Lombardo (che intitolò la sua "revisione" *La danza delle libellule*), per rimanere uno dei titoli più stabili dell'intero repertorio!

Il carattere dell'operetta viennese deriva anche dal carattere dei viennesi: tendenza alla bella vita, alla socievolezza, alla musica come lieto accompagnamento di ogni aspetto della vita sociale (ogni ragazza da marito strimpella il pianoforte: nella sola Vienna ve ne sono 60 fabbriche!). La Vienna della seconda metà del secolo XIX fu caratterizzata dalla sensazione diffusa di avanzare verso il progresso: Francesco Giuseppe non voleva esser da meno

della Regina d' Inghilterra e favorì lo sviluppo delle ferrovie, dell'industria e dell'edilizia pubblica e privata. A Vienna era tutto un demolire per ricostruire: ne è testimone eccellente Strauss Sr. con la sua *Demolierpolka*. Fra le grandi opere pubbliche vanno ricordate almeno la Ringstrasse e il Teatro dell'Opera (1869).

Certo, ci fu un momento di arresto col *crac* della borsa del venerdì nero, il 9 maggio 1873, ma appena l'anno dopo Vienna tornava spensierata con le note del *Pipistrello*. L'alcool tornava a scorrere a fiumi: champagne (autentico, costosissimo, importato dalla Francia) nei saloni dai lampadari di cristallo fra dame in *gran décolleté*; birra (e vino...) nelle osterie dove il popolo minuto, dopo la passeggiata al *Prater*, divorava il suo *Bratl* e poté sfogare la sua maliziosa curiosità quando, il 1° maggio del 1873, su invito di Cecco Beppe, arrivò a Vienna, per l'inaugurazione dell'Esposizione Universale, lo Scià di Persia con il suo *harem*!

Oscar Straus, di cui regge benissimo ancora *Sogno di un valzer* (1907), fu buon epigono dell'operetta viennese che sarebbe, forse, meglio chiamare *danubiana*, perché c'è stata anche una pregevole produzione ungherese, dalle caratteristiche identiche, per ovvi motivi, a quella viennese, con temi forse più vicini ad interessi nazionalistici, ma con scarsissimo impianto satirico e/o libertario: il pezzo più celebre è *La principessa della czarda* (1915) di Emmerich Kálmán, ancora oggi nel repertorio corrente.

Dall'operetta viennese derivano quella inglese, rappresentata ai massimi livelli da A. Sullivan, e il *musical* americano.

## L'Operetta in Inghilterra

A partire dal 1881 vengono date al teatro Savoy di Londra 13 operette, note appunto come *Savoy Operas*: sono il frutto della collaborazione, consegnata ormai alla leggenda, dell'umorista William Schwenck Gilbert (1836-1911) e del compositore Arthur Sullivan (1842-1900). Questi lavori godettero di una fama immediata e sono ancora oggi popolarissimi in Inghilterra e negli U.S.A., dove hanno notevolmente influito sul *musical*. La minor fama di cui godono in altri paesi, compresa l'Italia, è dovuta principalmente al fatto che lo spirito finissimo di Gilbert ha il suo fondamento in giochi di parole scarsamente, se non per nulla, traducibili. I soggetti sono inoltre una raffinata e, a dir vero, moderata satira di fatti, personaggi, atteggiamenti di comportamento e avvenimenti dell'epoca vittoriana, e come tali di efficacia non immediata fuori del Regno Unito.

Tuttavia almeno tre operette godono di una fama internazionale ormai definitiva e stabilizzata: *The Mikado*, *H.M.S. Pinafore*, *Pirates of Penzance*.

I *Pirates of Pensance* (prima esecuzione: 1879) sono in realtà dei nobili decaduti e travati che, nel finale non vedon l'ora di redimersi e si arrendono nel

nome della Regina Vittoria ad un improbabile (ma nell'operetta tutto è improbabile!) sergente di polizia perché in fondo, da bravi sudditi, amano e rispettano la loro sovrana non meno dei poliziotti!

Il protagonista, Frederic è divenuto pirata per un fraintendimento della nutrice (!) Ruth che ha mal interpretato la volontà del padre, il quale voleva farne un pilota! Il giovane è alle dipendenze forzate del Re dei Pirati, dal quale tuttavia si libera allo scadere del suo 21° compleanno.

Deuteragonista è il Maggior-Generale Stanley, che si presenta con una specie di cabaletta decisamente spassosa, adeguatamente musicata da Sullivan: *I'm a very model of a modern Major-General*. Egli ha tre figlie, Mabel, Edith e Kate, che i pirati vogliono rapire: Frederic le avverte con l'aria brillante *Stay, we must not lose our senses*. Ma è provvidenziale l'intervento del Maggior-Generale: informando i pirati di essere un povero orfanello e facendo loro notare che, senza le figlie, rimarrebbe solo al mondo, li commuove e sventa i loro piani (!). I Pirati, anzi, debbono fuggire perché incalzati da un sergente di polizia.

Frederic, libero dagli impegni col Re dei Pirati, si propone come sposo alle figlie del Maggior-Generale Stalley e trova in Mabel l'anima gemella (ineffabili le doti che deve avere una ragazza se si vuole sperare che possa essere una buona moglie: deve essere, magari, bruttina, ma ben fornita di senso del dovere!). Anche Mabel si innamora subito di Frederic ed esprime i suoi sentimenti con il celebre valzer *Poor wand'ring one!* Ma avviene un colpo di scena: il giovane apprende di essere nato il 29 febbraio e quindi raggiungerà il 21° compleanno solo nel 1940: imperturbato, invita la fidanzata ad attendere fino a quella data (mi sembra che abbia signorilmente scialato: a rigore avrebbe dovuto rinviare le nozze al 1939!).

Il Maggior-Generale è preso dai rimorsi per aver ingannato i pirati con la storia dell'orfanello (!); i pirati d'altra parte, accortisi dell'inganno, vogliono vendicarsi. Ma, come si è accennato, trovano sul loro cammino l'inflessibile ed efficientissimo sergente di polizia e si arrendono. Il Maggior-Generale riabilita i nobili invitandoli a riprendere il loro posto alla Camera dei Pari e, soprattutto, a sposare le due figlie che gli rimangono zitelle (ovvio che Mabel convola a giuste nozze con Frederic!). Nel finale, sia pure con una compostezza tutta inglese, vengono amabilmente satireggiati il rispetto per la regina, per la nobiltà e per le tradizioni!

Audizione: *Ouverture – Poor wand'ring one – Stay, we must not lose our senses* (Incisione storica effettuata ai primi anni Trenta da parte dei successori della Compagnia di Richard D'Oyly Carte, che rappresentò, a partire dal 1877, tutte le *Savoy Operas*: è quindi un'esecuzione che rispetta le indicazioni originali degli autori).

*The Mikado* è ambientata in un improbabile Giappone (il titolo esatto è *The Mikado, or The Town of Titipu*) e rientra nella generale propensione verso l'oriente che caratterizza in Europa la fine dell' Ottocento e i primi del Novecento).

Il figlio del Mikado, Nanki-Poo ama Yum-Yum che però è promessa a Ko-Ko. Nanki-Poo scappa dalla corte e si ripresenta sotto le vesti di un povero menestrello (il nome è un gioco di parole che richiama *nankeen*, un tipo di tela, e *poor*, povero) e canta la celebre *A wand'ring minstrel I* ai nobili della corte riunita, fra i quali spicca per rango Pish-Tush (due nomi che, oltre a significare "uffa" e "ohibò", richiamano il pistacchio!).

Ko-Ko è accusato di *flirting*, cosa che prevede la pena di morte (la satira del puritanesimo vittoriano che faceva mettere le mutande alle gambe dei pianoforti è sottilmente efficace!); ma siccome egli è anche il funzionario addetto alle esecuzioni, dovrebbe per prima cosa tagliarsi la testa per sé. Non essendo ciò possibile, va avanti il suo matrimonio con Yum-Yum: lo deve celebrare un altro incredibile personaggio della corte, il nobile Pooh-Bah che ha la carica di *Lord Everything Else*, ossia *Lord di Ogni Altra Cosa* (Pooh-Bah richiama la pronuncia inglese del termine francese *pourboire*, che significa "mancia").

Giunge una lettera in cui il Mikado lamenta che da un anno non ci sono esecuzioni capitali. Il funzionario addetto, Ko-Ko entra in crisi. Nanki-Poo per parte sua vuole suicidarsi, perché non può avere l'amata Yum-Yum. Allora Ko-Ko lo nomina suo sostituto e gli consente di sposare Yum-Yum, ma con l'obbligo di... offrirsi come vittima di un'esecuzione capitale di lì a un mese!

Giunge il Mikado, il che permette a Sullivan di comporre una straordinaria marcia caratteristica giapponese. Il Mikado però non è contento del fatto che c'è stata finalmente un'esecuzione, poiché ha nel frattempo scoperto che il sedicente menestrello Nanki-Poo, sulla cui morte gli riferiscono con dovizia di particolari Ko-Ko e Pooh-Bah, è suo figlio. Nella circostanza il Mikado si abbandona a riflessioni sul rapporto fra colpa e pena, tanto più comiche in quanto apertamente allusive a situazioni tipicamente inglesi e vittoriane (*A more human Mikado...an object all sublime: Un più umano Mikado...un obiettivo assolutamente sublime*).

La vicenda si scioglie per effetto di una specie di *deus ex machina*: la donna che accompagna il Mikado. Si tratta di tale Katisha, per non sposare la quale il figlio del Mikado era fuggito di casa! La donna sarà felicemente impalmata da Ko-Ko (i due scoprono di essere anime gemelle in un duetto irresistibile: *There is beauty in the bellow of the blast: C'è bellezza nel muggito della bufera*) e il principe potrà tornare a corte e finalmente sposare la sua Yum-Yum con soddisfazione generale e la benedizione del Mikado, divenuto...più umano!

Audizione: *Come gather round me.. A wand'ring minstrel I.*

## Dal Danubio al ... Lambro

### L'operetta in Italia Giuseppe Pietri «prigioniero dell'operetta»

«Discorrere del teatro d'operetta e tentare di definirlo non vale soltanto infrangere il divieto idealista a ragionare di generi, e anzi di arti minori e maggiori: sono gride cadute in prescrizione, come quelle elencate dal Manzoni. Un simile discorso solleva anche gli anatemi di un' ideologia che, da assai tempo, ha confinato il genere in causa in un *off bounds* che non si intende rimuovere. Cessate, col tempo, le ragioni di costume, moralistiche, politiche e sociali di quel bando preciso, ne restano gli echi meramente estetici: la distinzione, ipocrita se altre mai, di musiche d'arte e d'intrattenimento».

Questo significativo e succoso incipit di un brillantissimo articolo di Mario Bortolotto (*Sul teatro d'operetta*, Nuova R.M.I. n. 3 maggio-giugno 1971) vale anche per l' al di qua delle Alpi e, prese le debite distanze e fatti i doverosi distinguo, anche e soprattutto per la produzione operettistica di Giuseppe Pietri<sup>116</sup>, il musicista elbano che ha legato indissolubilmente il suo nome a

---

<sup>116</sup> Giuseppe Pietri nacque a S. Ilario dell' Elba il 6 maggio 1886, figlio di un capitano marittimo a riposo. Musicista per vocazione, studiò con un maestro locale ed esordì, appena quindicenne, come direttore d'orchestra, dirigendo l'opera *Crispino e la Comare* nel teatro napoleonico di Portoferraio (sostituì, con la disinvoltura che deriva dalla coscienza delle proprie capacità, il direttore venuto a mancare, come spesso succede, all' ultimo momento!).

Un ricco signore elbano, Pilade Del Buono, ne intuì le possibilità ed incoraggiò la famiglia a fargli proseguire gli studi al conservatorio «G. Verdi» di Milano dove fu ammesso, dopo un approfondito esame che ebbe esito favorevole, con un posto semigratuito (condizione indispensabile perché la famiglia non avrebbe potuto sostenere le spese della permanenza del ragazzo a Milano).

Pietri studiò pianoforte, organo, violino e, naturalmente, composizione sotto la guida di Amintore Galli e Gaetano Coronaro (che era anche maestro sostituto alla Scala ed apprezzato compositore); ai suoi studi, accademicamente brillantissimi, si interessò pure Michele Saladino.

Si diplomò prestissimo, ma non era destinato a fare il pianista! L'incontro con Pietro Gori gli fece concretizzare i tentativi che già aveva fatto di comporre un' opera (si parla di un *Rudello* su soggetto tratto da Jaufré Rudel): ne nacque l'opera *Calendimaggio* che ebbe un caldo successo alla Pergola e al Duca di Genova della Spezia.

Impegnatosi sul fronte dell' operetta con risultati che gli hanno valso la statura di riformatore e caposcuola, ritornava definitivamente all' opera nel 1934 con *Maristella* (per la produzione operistica di Pietri cfr. C. Santori, *Il teatro musicale di G. Pietri*, Setticlavio, 1983, Fasc. 2 e 3). Morì a Milano nel 1946 e la sua ultima opera, *Arsa del Giglio*, fu rappresentata postuma, a Portoferraio nel 1952. Le sue spoglie mortali furono traslate da Milano a S. Ilario.

questo genere, «minore» per definizione e tuttavia imprescindibile come fatto d'arte e di costume, nell'evoluzione del quale egli ha saputo inserirsi come autentico creatore.

Il genere dell'operetta nacque in Francia e in Austria nel cuore del secolo scorso come parodia del *grand-opéra*, e non soltanto di quello<sup>117</sup>, e passò quasi subito, assumendo certi caratteri sentimentali e piccolo borghesi che gli rimasero incollati addosso definitivamente, a fornire il ritratto di famiglia della grande borghesia europea, che diventava oggetto di satira (sovente caustica e corrosiva) con le sue miserie e i suoi splendori.

Ma anche il ritratto ironico, disincantato e perfino spietato di certa aristocrazia: in alcuni celebri modelli viennesi (*Vedova Allegra* inclusa, *natürlich*) si assiste ad un delicato e divertente gioco del massacro di baroni, duchi e granduchi di improbabili granducati dell'Europa centrale, con relativi ambasciatori e diplomatici infelucati ed incrostati di onorificenze e con l'immane corredo di dame in *gran decollété* (il costume fisso degli uomini era il frac o l'alta uniforme, con particolare predilezione per quella di ufficiale degli ussari!).

Due capitali dunque, Parigi e Vienna e una pleiade di autori che rendono mitico, specialmente a Vienna, il valzer, quasi la divisa, la maschera fissa del grande gioco: un gioco fatto di eleganza, gaiezza, brio frizzante, leggerezza e buon gusto, anche nelle trovate più maliziose e piccanti.

Parigi fu la roccaforte di Jacques Offenbach, il "re del Secondo Impero", l'*heuretés* del genere, che seppe costringere i protagonisti della vita parigina a ridere di se stessi, fornendo loro lo specchio deformante nel quale si vedevano intenti a correre giulivi verso la catastrofe di Sedan. Altri nomi gloriosi sono quelli di Charles Lecocq (che aveva esordito nel 1857 con l'operetta *Le Doctor Miracle* scritta in collaborazione nientemeno che con Bizet), Florimond Ronger

---

<sup>117</sup> Cominciò Offenbach (nota Bortolotto, nell'art. cit.) parodiando la congiura del *Guillaume Tell*, e si sa che la cosa divertì molto Rossini. Anche Strauss Jr. ha fatto ricorso alla citazione burlesca: la *Donna è mobile* nell'aria di Caramello al terz'atto di *Eine nacht in Venedig* e, nella stessa, il richiamo di *Così fan tutte*. Se entrano le maschere in un luogo della *Belle Hélène*, il musicista non sa far di meglio che citare, pari pari, l'entrata memoranda del Don Giovanni, il temibile minuetto... Sullivan poi, nei *Pirates of Penzance*, se la prende nientemeno che con il *Trovatore*, facendone un'allegra parodia. Fra mille altre insolenze, non si può trascurare, in Kálmán, la *Csardas nuziale* che con estremo diletto deforma la sacramentale marcia del *Sommernachtstraum*.

Hervé (compositore di oltre 60 operette, fra cui notissima *Le petit Faust*), André-Charles Messager (cui toccò la ventura di dirigere la prima di *Pelléas et Melisande* di Debussy nel 1902) e Reynaldo Hahn (venezuelano, ma parigino di adozione, autore della celeberrima operetta *Ciboulette* e raffinato saggista, amico di Proust).

A Vienna videro la luce quasi tutte le operette di Franz Léhar e di Franz von Suppé, anche se la gloria dell' operetta viennese cinge le tempie di Johann Strauss junior, il «re del valzer», autore della celeberrima *Die Fledermaus*, l'artista che ricevette il valzer in eredità dal padre Johann senior e lo portò all'apoteosi di cui si è detto, facendone il simbolo di un'epoca.

Ma una terza capitale dell' operetta va aggiunta a fine secolo: Milano (con propaggini torinesi): nasce una «via italiana» che proprio con Pietri giungerà ad una svolta clamorosa!

L'operetta viennese era ormai decotta. Gli ultimi spiccioli della *belle époque* vedevano esaurirsi le fiumane di valzer e gli ettoltri di *champagne* che erano stati il notturno appannaggio di una società spendereccia votata all' *high-life*; sottrarsi ad un *cliché* in fondo mortificante non era possibile, né si potevano d'altra parte battere strade che pure avevano condotto a momentanee oasi di originalità: la mitologia greca massacrata in uno dei suoi momenti più suggestivi (*Orfeo all'inferno*) o la vita militare (*La figlia di Madame Angot*).

Si giunge così, in Italia, alla seconda maniera dell' operetta che, mantenendo brio e freschezza, diventa sentimentale, adeguandosi alla mancanza di quel contesto sociale altoborghese che aveva fornito l' *habitat* e l'ossigeno ai celebrati modelli mitteleuropei. E qui dobbiamo registrare lavori che hanno goduto di larga fama come *Il paese dei campanelli* e *Cinci-la* di Virgilio Ranzato (rispettivamente 1923 e 1925), *Madama di Tebe* di Carlo Lombardo (1918), cui aggiungiamo volentieri *Scugnizza* e *Re di Chez Maxim*, delle quali è autore *malgré lui*, come forse non tutti sanno, Mario Costa: questi infatti trovò chi mise insieme varie sue *pièces* adattandole a un libretto (come era accaduto del resto a Franz Schubert per *La casa delle tre ragazze*).

Neppure manca il contributo dei grandi: già nel 1912 Leoncavallo aveva composto *La reginetta delle rose*, mentre Mascagni fa rappresentare *Sì* nel 1919, ed è indubbio che Puccini abbia tentato con *La Rondine* (1917) di ravvivare il panorama lirico italiano con l'innestarvi moduli di ascendenza operettistica viennese, peraltro con scarso successo.

E siamo a Pietri il quale, dopo il felice esordio come operista alla Pergola con *Calendimaggio* (riprodotto con buon successo anche al Politeama di La Spezia) aveva dato, come sappiamo, al Fossati di Milano la fiaba musicale *In Flemmerlanda* su testo di Antonio Rubino, ed affilava le armi in attesa di dare un preciso indirizzo alla sua creatività.

La molla scattò quando Pietri assisté per caso, al Teatro dei Filodrammatici a Milano, alla commedia *Addio Giovinezza* nell' allestimento della compagnia di prosa di Aristide Baghetti. È un lavoro, questo di Nino Oxilia e Sandro Camasio che, al di là dell' enorme successo ottenuto negli anni immediatamente precedenti la grande guerra, attinge una sua validità perenne per il modo fra l'ironico e il patetico con cui il piccolo mondo della *bohème* e della goliardia torinese è fatto rimbalzare sulla scena. Nel 1915 questo mondo stava per scomparire, inghiottito dalla guerra, e Pietri si convinse che era possibile aggiungere una dimensione al canovaccio dei dioscuri torinesi, e che per questa strada sarebbe potuto passare il rinnovamento dell'operetta e la sua collocazione al di qua delle Alpi!

Ne parlò con Sonzogno, che pare fosse con lui al Fossati la sera della rappresentazione e dette un parere negativo. Ma Pietri era assolutamente sicuro di sé e si mise in contatto con Oxilia che acconsentì con entusiasmo al progetto di trasformare *Addio Giovinezza* in operetta (Camasio era già morto e lo stesso Oxilia sarebbe caduto di lì a poco sul Monte Tomba). Leggendaro è rimasto il suo viaggio in Svizzera col denaro per la sola andata per vincere la resistenza dell' irremovibile Sonzogno che colà soggiornava: ci riuscì e tornò dalla Svizzera col contratto e un provvidenziale anticipo!

Fu per l' editore un grosso affare, giacché il trionfo di *Addio Giovinezza* in Italia e all'estero (prova questa dell' universalità del messaggio e dell' immediata comunicatività del linguaggio) gli fruttò moltissimo, ma fu anche una pietra miliare per l'operetta, che improvvisamente riponeva il frack e gli abiti a strascico e si metteva in farsetto e casacca. Sparivano specchiere e saloni stracolmi di ciarpami dorati, mentre i lampadari a goccia lasciavano il posto all' umile e scarna, ma tenera dolcezza della *garcel* a petrolio. Il *valzer* perdeva lustrini e guadagnava sangue e colore facendosi *polka*.

Di questa verità dimessa e delicata, perfettamente in linea con le nuove esigenze di un teatro intimista che si andava affermando in un contesto in cui dominava il crepuscolarismo, Pietri diventa il profeta, sfornando con incredibile naturalezza melodie che, bisogna convenirne con Giovanni Artieri, sono «facili senza essere banali, sentimentali senza essere dolciastre, descrittive di autentici, sentiti stati d'animo e generate da una vena lirica autentica e pura».

Grazie a queste qualità Pietri poté andare oltre *Addio Giovinezza*, immettendo ventate di aria fresca in quello che diventava con lui uno spettacolo in musica di schietta vena: era in fondo la natura di musicista nativo di Pietri che aveva il sopravvento perchè incanalata nei solidi contrafforti della dottrina appresa nelle severe sale del «Verdi» di Milano dove, è bene ricordarlo, era stato ammesso col beneficio della mezza borsa di studio ed aveva compiuto studi brillanti con eccellenti maestri.

Quel che non era riuscito in fondo a un Mario Costa o a un Vincenzo Valente, grandi melodisti della canzone napoletana, riuscì a Pietri proprio perché questi era un autentico musicista con tutte le carte in regola e in parcheggio nel garage dell'operetta, continuamente sul piede di partenza per la realizzazione di ben altre aspirazioni.

Intanto *Addio Giovinezza*, torcendo felicemente il muso ai decotti modelli danubiani, superava la morta gora di una periferia musicale priva di originalità di caratteri e raggiungeva un' universale immediatezza immortalando la nozione stessa, l'archetipo ideale della goliardia<sup>118</sup> approdando in fondo all'eterna malia della gioventù, quella stessa dei *clerici vagantes* e di quanti, qualunque sia la loro età anagrafica, vogliono e possono intonare il *Gaudeamus igitur* (che è dell'operetta il minimo comune denominatore).

Qui la ragione del successo di *Addio Giovinezza* anche all'estero: la *love-story* di Mario e Dorina, la Torino gozzaniana e goliardica, il tono non trionfalistico, ma di controllato rimpianto di certi versi di Oxilia e Camasio (...*ma fugge la bellezza / e giovinezza non torna più. / Il tempo che passò senza l'amore / non tornerà...*) dovevano trovare la vera vita nella musica di Pietri, senza sangue blu e senza *champagne*, ma con una dimensione a misura d'uomo, che oppone al mitico Danubio di Léhar e Kàlmàn un Po che si rivela di insospettata suggestione.

Ma la strada dell'operetta italiana era con *Addio Giovinezza* soltanto imboccata: è significativo che la prima livornese dell'operetta coincidesse con

<sup>118</sup> Fu Renato Carli, interprete di Ulisse durante gli anni di studentato a Pisa, a definire Pietri «cantore dei goliardi». La goliardia oggi, pur con la patente di nobiltà che gli viene dai *clerici vagantes*, è praticamente scomparsa dagli atenei, ma aveva a Pisa specialmente una particolare vitalità: ancora oggi la Normale ha un coro di tutto rispetto in grado di svolgere un'imponente attività artistica.

Nel periodo fra le due guerre i goliardi pisani mettevano in scena ogni anno, con le loro forze (con l'apporto di pochi professionisti) un'operetta, e nel 1922 scelsero la recentissima *Acqua Cheta*. Pietri in persona accettò di dirigere e il successo fu strepitoso tanto che Renato Bioni, fra l'altro, scrisse: "L'esecuzione nel complesso ottenne un esito eccellente, ma il trionfo si accentuò nel secondo atto, dopo il delizioso intermezzo che caratterizza anche in quest'operetta l'arte del maestro Pietri. Al termine dell'intermezzo avemmo un'imponente, interminabile ovazione all'autore che, per aderire alle richieste del pubblico, concesse la replica della bellissima pagina musicale".

I goliardi pisani, col berrettino mozzato sul davanti a memoria di Curtatone e Montanara, portarono in *tournée* l'*Acqua Cheta* e dettero il maggior contributo al fondo per erigere in Sapienza il monumento agli Universitari caduti nella grande guerra.

l'entrata in guerra dell'Italia, con l'avvenimento cioè che spazzava via tutto un mondo. All'indomani del conflitto Pietri, «cantore dei goliardi» e studente *honoris causa*, si trovava di fronte alla necessità, importante per se stesso soprattutto, di proseguire nel varco aperto e di non restare imprigionato nelle maglie di un ricordo. All'attivo aveva altre tre operette di parcheggio: *Il signor di Ruy Blas* (libretto di Alberto Colantuoni, Bologna, Teatro Duse 1916), *Lucciola* (libretto di Carlo Veneziani, Livorno, Politeama, 1918) e *La modella* (libretto di Lega dalla commedia di Alfredo Testoni, Roma, Teatro Quirino, 1918); sono lavori che testimoniano comunque del gusto che ebbe sempre il maestro nella scelta dei testi da musicare.

Gli spettri della guerra rumoreggiavano ancora dietro l'angolo quando Pietri fece un incontro decisivo: quello con Augusto Novelli, il re della commedia vernacola, che aveva saputo superare il teatro degli «stenterelli» per approdare ad un più universale teatro fiorentino condotto con intuito di consumato drammaturgo.

Aveva aperto anche lui alla grande con un trionfo: quello dell'*Acqua Cheta* che all'Alfieri di Firenze, nel 1908, aveva tenuto il cartellone per 44 sere di seguito toccando un incasso da capogiro: 47.000 lire!

Era l'atto di nascita di un teatro fiorentino «di spirito e di forme borghesi, di piccoli uomini e di modeste passioni, ma indubbiamente toscano per sostanza e per espressione, sia pure di una Toscana limitata, dove la passione sfocia nel sentimento, la fede nella smorfia ironica. Il piccolo mondo borghese con le sue gioie e con i suoi dolori, con gli avvilimenti e con le speranze, riceve dall'osservazione del Novelli un'interpretazione schietta che ne attenua talvolta le caratteristiche e le note spicciole per fissare i più profondi sentimenti umani» (Luigi M. Personé).

Questo piccolo mondo antico fiorentino trova in Pietri l'artista che gli dà evidenza musicale e ne interpreta il significato profondo. Assai opportunamente nota infatti Gianni Gori che tutto questo mondo fiorentino tendeva fin dalle origini alla musica e sottolinea la portata di una nota che Novelli pone a margine dei versi della serenata di Cecco: «I versi della canzone che io riporto sono quelli che sono. Essi però hanno il merito di appartenere ad una delle più popolari romanze che di notte si cantano nei Lungarni e alle Cascine. La musica, dolcissima, è di un maestro ignoto. Certo nacque spontanea sulle labbra di qualche innamorato canterino».

E Pietri ha interpretato Firenze, giungendo, al di là del testo stesso, ad *inventare il vero* con la forza di un superiore linguaggio di universale immediatezza: le «rificolone», la serenata di Cecco (*Fiorin fiorello! O ragazzina hai il labbro di corallo*), i panni stesi ad asciugare sull'Arno, un fico «gocciolone», una stalla (quella di Nina, la cavalla protagonista occulta della vicenda), la cameretta di due ragazze innamorate e, naturalmente, lo spirito

popolare del fiaccheraio<sup>119</sup> Ulisse e del suo « garzone di stalla» sono un salto nel quotidiano all'insegna di una catarsi domestica e casereccia, ma non per questo inefficace, come sempre accade quando si toccano con sapienza e discrezione (senza strafare) le corde del sentimento e dell'amore, della nostalgia e del ricordo. Il bozzetto rionale insomma, nei limiti del bozzetto, si carica di valori universali per via di una musica che esalta lo spirito del testo e ne rende perentoria la naturale agibilità, perché è frutto di pensiero, mai abborracciata e mai mirante al puro effetto, una musica di grande presa sempre e pure mai plateale, miracolosamente immune dal *kitsch*. Se Puccini a Torre del Lago manifestò tutta la sua ammirazione per *Addio Giovinezza*, qualificando "pezzo di genio" il brano e la frase "Non più", Mascagni sentenziò che alla morte dell'operetta sarebbe sopravvissuta *Acqua Cheta*. Pietri dal canto suo sottolineò, per questi due lavori, le distanze dall'operetta, qualificandoli entrambi "commedia musicale".

Conservano infatti lo schema classico dell'operetta che si articola in dieci o dodici pezzi: introduzione, coretti d'apertura, duetti per le due coppie caratteristiche (brillante e *soubrette*; tenore e soprano), gran *tutti* finale, ma Pietri «sa dare ad ognuno di essi l'impronta personale di compositore serio che ha coscienza di scrivere musica che debba piacere sì... ma che sia nello stesso tempo qualcosa di nuovo, destinata a rimanere e ad essere eseguita anche in pezzi staccati, della quale si possa dire in una parola che il suo autore cerca di completarsi ed affinarsi nella tecnica, nell'ispirazione e nella strumentazione...» (Renato Carli).

Al teatro di Novelli Pietri si rifarà ancora, creando un vero e proprio sodalizio artistico<sup>120</sup>, con buoni risultati, pur senza rinnovare i fasti dell'irripetibile *Acqua Cheta*: nacquero nel 1922 *L'Ascensione* (Firenze, Alla Pergola); nel 1927 (l'anno della morte di Novelli) *Tuffolina* (Milano, Dal Verme) e nel 1930 *Casa mia, casa mia* (Roma, Teatro Quirino). A Firenze Pietri dedicò un altro lavoro fra i più felici e meritatamente celebre: *Giocondo Zappaterra*, commedia musicale in vernacolo fiorentino su libretto di Giulio Bucciolini (Firenze, Teatro Alfieri,

<sup>119</sup> Dei fiaccherai fiorentini l'*Acqua Cheta* divenne la divisa. Della popolarità di Pietri a Firenze dopo la prima dell'operetta testimonia il celebre aneddoto del fiaccheraio che, al termine di una *corsa* riconobbe il maestro e non volle farsi pagare esclamando: "Lei la un paga. Lei l' ha valorizzato la classe!".

<sup>120</sup> Novelli seguiva il lavoro di Pietri con appassionata partecipazione. È rimasta celebre l'arrabbiatura che prese quando lesse alcuni versi dell'adattamento ritmico di Angelo Nessi, specialmente quelli del duetto: "Oh, com' è bello guidare i cavalli / e trottare per strade e per calli...". Inammissibile licenza poetica e geografica: "I calli - urlava Novelli - a Firenze sono quelli dei piedi! "

1930). Il Bucciolini fu critico teatrale stimatissimo e competentissimo de “La Nazione” e amico intimo di Pietri.

Ma torniamo alla cronologia. All’ *Ascensione* tennero dietro, nel 1923, *Guarda, guarda la mostarda* (due atti di G. Colonna di Cesarò, Roma, Teatro dei Piccoli) e *La donna perduta* (libretto di Guglielmo Zorzi e Guglielmo Giannini (Roma, Teatro Adriano). Questa ultima, ingiustamente dimenticata, è uno dei capolavori di Pietri. La bella contessina Doretta vuol recarsi a Roma per diventare una « donna perduta », poiché ha inteso dire che la sua ex cameriera con questo mestiere, a lei ignoto, ha fatto i soldi! Un vecchio *viveur*, tale Comm. Acquaviva, non se la sente di approfittare della sua ingenuità e la consegna illibata al fidanzato e alla famiglia. Il divertente soggetto (reduce da un grosso successo cinematografico) è stato trattato da Pietri con mano particolarmente felice ed è tutto un succedersi di pezzi fortemente caratterizzati, dall’ *ottetto della primavera* alla curiosa inquietudine di Doretta “*Che mai in città una perduta far potrà: io vo saper la gran virtù del suo mestier*”, dalla famosa “*Canzone di maggio*” (che è tolta però da *Ascensione* e riciclata con qualche ritocco) alla “*Canzone delle campane*” e, dalla “*Marcia dell’ eleganza*” al delizioso *shimmy* “*Casetta bella, bella padroncina*”.

La *Donna perduta*, dovunque è stata ripresa, ha ottenuto un successo pieno e cordiale, con immancabile richiesta di *bis* per il bel motivo, prima accorato e poi festoso, delle campane. E veramente la “*Canzone delle campane*” e la “*Canzone di maggio*” sono particolarmente sentite nella loro squisita descrittività e rivelano in Pietri una sapienza costruttiva, una dottrina musicale ed una sensibilità che sarebbero inspiegabili se non sapessimo di avere a che fare con un autentico drammaturgo sempre latente. E rivelano anche in Pietri la capacità, che è quella degli autentici artisti, di esprimere con la musica uno stato d’ animo.

Così la signora Giovanna Pietri<sup>121</sup>, la vedova del Maestro, spiega la genesi di questi due pezzi straordinari in una lunga lettera pubblicata il 10 giugno 1969 nella romana “*Gazzetta per i lavoratori*”:

«Bisogna tornare - ricorda - a S. Ilario e al paese vicino: S. Piero, nell’ isola d’ Elba. Stanno tutti e due un po’ in alto, addossati al colle che li sovrasta e sono quasi allo stesso livello. Una strada li congiunge che scavalca, circa a metà del percorso, un’ altra collinetta spianata a sommo, che si protende in avanti ombreggiata da un gruppo di pini. La chiamano l’*Accolta* e il giovanissimo Pietri

---

<sup>121</sup> Nata Saladino, la signora Giovanna era figlia di un nipote del celebre Michele Saladino, docente al “Verdi” all’epoca in cui Pietri vi studiava, e redattore dello spartito per canto e pianoforte dell’ *Otello* verdiano.

soleva raggiungere quel luogo ameno e solitario... In quello sfondo di silenzio era possibile ogni tanto raccogliere strani discorsi del vento, il canto di qualche uccello, percepire il ronzare di un insetto, il rotolare dei sassi, oppure a volte il silenzio era interrotto dal raglio di un asinello o dal belare delle pecore e dai richiami dei pastori.

Nella bella stagione, trattenendosi fin quasi al tramonto, giungeva a un tratto il suono della campana della chiesa di S. Ilario. Era il suono dell' "or di notte": subito dopo altri rintocchi venivano dal campanile di S. Piero per richiamare anch' essi all' Ave Maria della sera. Per un momento unito, il canto delle due campane poi si distaccava, come in un dialogo a due voci di suadente armonia. Pietri ne ebbe un' emozione profonda, rimasta certo impressa e come racchiusa in fondo alla memoria.

Erano passati già molti anni quando Pietri, seguendo la vicenda della protagonista, cercava la melodia con la quale farle esprimere il pensiero, che a un tratto l'assaliva, del caro paese da lei abbandonato, ed ecco improvvisamente riaffiorare il ricordo di quelle due campane che si cercavano e si rispondevano, mentre lenta degradava la luce nell' imminenza della sera. Così venne fuori la melodia nostalgica e dolce del "Duetto delle campane", sempre applaudito e bissato in teatro anche a distanza di molto tempo dalle prime rappresentazioni".

E certo a questo finale del secondo atto pensava il recensore del "Giornale Nuovo" di Firenze che all' indomani della prima scrisse, fra l'altro: "Fra le figure più rappresentative del nostro risveglio operettistico, nessuna presenta un interesse superiore a quella del Maestro Pietri per il fatto che egli fu il primo ad iniziare un rinnovamento salutare e profondo nei riguardi della produzione nazionale!". E concludeva l'articolo chiamando Pietri "musicista dalla esuberante vitalità, aggraziato *charmeur* della melodia, delicato poeta della vita".

Seguirono, nel 1924 il *Quartetto Vagabondo*, su libretto di Enrico Serretta, storia di principi russi in esilio a Capri, innamorati della bellezza della terra e delle donne (Roma, Teatro Eliseo) e nel 1926 *Namba-Zaim (Cielo Stellato)*, su libretto di Carlo Veneziani, Milano, Teatro Lirico) e *Primarosa*. Anche questa operetta, andata in scena essa pure al Lirico, è da annoverare fra i lavori meglio riusciti di Pietri e di essa è rimasto celebre il "*Charleston di mezzanotte*": da notare che autori del libretto furono due celebrità: Renato Simoni (che scrisse *Madame Sans-Gêne* per Giordano e collaborò con Adami al libretto di *Turandot* per Puccini) e Carlo Lombardo (il citato compositore di operette).

Ancora un' operetta merita un cenno particolare: quella *Rompicollo* (libretto di Ferdinando Paolieri e Luigi Bonelli, Milano, Dal Verme, 1928) che venne definita l' "Aida delle operette". Qui Pietri, musicista Toscano, dà un' altra prova -e in versione *kolossal*, se vogliamo -della sua capacità di interpretare il senso profondo di una città e lo spirito dei suoi abitanti: e di quale città, e di quali abitanti: Siena e i senesi! Siena vuoi dire Palio, con i suoi sbandieramenti, con la febbre delle sue contrade, e Pietri si immerge in apnea fra i contradaioli, ne coglie gli umori e le motivazioni e conferisce un perfetto sapore senese agli stornelli e alla canzone delle contrade. Graziosa e originale la trama (Diana degli Aldobrandeschi, detta Rompicollo, vive nella villa di Servole in Maremma fra butteri e cavalli selvaggi: è un *maschiaccio* che si sostituisce al fantino Bubbolo, ubriacato per l' occasione, per correre il Palio, e vince per la contrada della Selva) e spettacolare la realizzazione: l' operetta trionfò in Germania, a Berlino, dove Pietri portò con sé i veri sbandieratori del Palio, e naturalmente alla prima milanese, demiurghi di lusso Guido Riccioli e Nanda Primavera.

Alla sua isola, alla suggestione delle sue selve e del suo mare, Pietri dedicò *L'Isola verde* (una storia ambientata all' Elba durante la breve permanenza di Napoleone) che andò in scena nel 1929 (libretto di Carlo Lombardo e Luigi Bonelli, Milano, Teatro Dal Verme).

Le ultime operette furono *La dote di Jannette* (libretto di Arturo Rossato, Roma, Teatro Principe 1931) e *Vent' anni* (libretto di Luigi Bonelli, Roma, Teatro Quirino, 1932).

Componendo l' *Inno del Saracino* per la celebre manifestazione aretina, Pietri -che alla città di Guido fu particolarmente legato in quanto aretini erano gli zii della moglie - dimostrava ancora una volta la sua capacità di farsi interprete profondo dello spirito collettivo di un' intera città.



**INTERMEZZO TERZO**

**LA TROMBA NELLA MUSICA COLTA  
MITTELEUROPEA FRA OTTOCENTO  
E PRIMO NOVECENTO**



---

## La tromba nella musica colta mitteleuropea fra Ottocento e primo Novecento

“*At tuba terribili sonitu taratantara dixit*”: così il poeta arcaico latino Ennio sancisce un carattere particolare che la tromba deve avere avuto fin dai tempi più remoti: la terribilità che può considerarsi elemento epico e guerresco. “*Chiama gli abitator dell’ ombre eterne / il rauco suon della tartarea tromba*” canta quasi due millenni più tardi il Tasso, ancora richiamandosi ad un particolare carattere della tromba che era stato d’ altra parte fissato dalla celebre sequenza di Tommaso da Celano: *Tuba mirum spargens sonum / per sepulchra regionum / coget omnes ante tronum*. Non è certo un caso che proprio alla tromba si sia pensato per il perentorio squillo che risveglierà i morti nella valle di Giosafat!

Almeno fino a Beethoven la tromba è stata associata a momenti epici, guerreschi, di maschia potenza, di fatale terribilità ed eroici. Nelle sinfonie classiche e nel melodramma belcantista e protoromantico le due trombe per la maggior parte del tempo tacciono ed intervengono soltanto in alcuni momenti per rendere smaltato e perentorio l’ insieme o per evocare appunto l’ elemento eroico e guerresco.

Beethoven ha fatto veri e propri miracoli nella sua abilità di strumentatore per quanto riguarda le trombe, riuscendo a ricavare effetti addirittura memorabili pur con i limiti oggettivi che lo strumento ebbe fino a quando, giusto poco dopo la morte del Maestro, non poté usufruire di una miglioria tecnica fondamentale: l’ adozione dei pistoni che permisero l’ esecuzione della scala cromatica. Senza pistoni non solo non era possibile la scala cromatica, ma era notevolmente limitata l’ agilità, per cui lo strumento manteneva sempre un carattere grave, maestoso e perentorio.

Il doversi limitare ai suoni armonici rendeva impossibile la ripetizioni di una frase in immediata successione in tonalità diverse: il caso più clamoroso si trova sul finire del primo tempo della sinfonia “Eroica” dove le trombe in *mi bem.* preparano, con una serie di terzine a note ribattute assolutamente geniale, un’ uscita decisamente eroica nella sequenza *mi bem.-sol-mi bem.- si bem. mi bem.* , ma non solo non possono accedere al *si bem.* acuto e sono costrette pertanto a ripiegare su quello all’ottava sotto (e il formidabile effetto intuito dall’ autore è già vanificato dalla palla al piede del mezzo tecnico inadeguato), ma addirittura non possono eseguire la replica della figurazione perché sarebbero necessarie le note *fa-la bem.-fa- si bem.-fa-la bem.-si bem.* che vengono infatti eseguite dai legni (flauti, clarinetti, oboi e fagotti) all’ unisono, i quali

subentrano tempestivamente alle trombe, senza poterne in alcun modo controbilanciarne l'efficacia spettacolare dello squillo.

L'introduzione dei pistoni risolse il problema e pose a disposizione degli orchestratori una nuova e potentissima risorsa, dilatabile fino ad esiti fino ad allora impensabili (il passo beethoveniano di cui sopra è eseguito generalmente affidando alle trombe anche la seconda parte del tema nell'altra tonalità, come già Wagner aveva intuito e come Toscanini impose; ma non mancano direttori che esigono il rispetto della partitura, come per es. Muti).

Il carattere tuttavia dello strumento rimase lo stesso: eroico e guerresco. La vera rivoluzione, tanto nel carattere quanto nella tecnica, è avvenuta grazie al jazz: "Quando i negri - dicono Casella e Mortari nel celebre trattato di orchestrazione<sup>122</sup> - si impadronirono del venerabile strumento colla loro mentalità spregiudicata ed infantile, accoppiata ad una prodigiosa abilità tecnica, alla tromba si schiusero le possibilità più impensate e più pazzesche. Gli antichi accenti epici e militari, il maschio eroismo della vecchia tromba hanno ceduto il posto a tutto un vasto campo comico, grottesco, pettegolo, sentimentale-caricaturale ecc. sino allora sconosciuto, raggiungendo in pari tempo una altissima, fantastica virtuosità che sarebbe apparsa impensabile trent'anni prima".

L'influsso del jazz sulla musica colta mitteleuropea è verificabile in due diversi piani: la messa a punto di numerose partiture che espressamente si richiamano a moduli e ritmi afro-americani, come il *rag-time*, il *fox-trot* e il *blues*, e l'enorme incremento della tecnica con esiti di puro virtuosismo, sia nella musica sinfonica ed operistica, sia nella musica da camera (basta a questo proposito citare due capolavori assoluti di Stravinsky: l'*Ottetto* per fiati e l'*Histoire du soldat!*).

La tromba oggi è tagliata in *do* (preferita in Francia) e in *si bem.* (preferita in Germania e in Italia); ce n'è anche una tagliata in *re*, ancora più versatile e brillante nel registro acuto. La tromba in *do* è stata costruita nel corso della prima metà del secolo scorso con il tubo sempre più stretto e in grado quindi di facilitare i suoni più acuti, perdendo tuttavia corpo nella regione grave ed acquistando movenze di brillantezza gagliarda: può essere "pettegola e birichina", secondo Casella e Mortari! Quella in *si bem.* è ancora oggi la più adatta all'esecuzione delle sinfonie classiche e del melodramma ottocentesco e del primo Novecento perché mantiene meglio il corpo, l'eroicità e la risolutezza della tromba classica, non solo nel registro grave, dove presenta sonorità insostituibili per evocare atmosfere maestose e solenni, ma anche nel registro acuto.

---

<sup>122</sup> *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, Ricordi, 1950, pag. 80.

In passato, specialmente nelle bande, alla tromba si affiancava la cornetta<sup>123</sup>, strumento molto più agile e adatto al funambolismo virtuosistico (ce n'erano - e tutt'oggi ce ne sono - tagliate in *do*, in *si bem.* e in *la*): oggi la tromba, con la sua evoluzione l'ha raggiunta e perfino sorpassata. Il carattere particolarmente pettegolo e penetrante della cornetta ne ha garantito l'impiego anche in importantissime partiture del secolo scorso: celeberrime l'uscita strepitosa con accompagnamento di tamburo militare in *Petrouchka* di Strawinsky (all'inizio del quadro III) e quella parodistica della "*Marcia reale*" nell'*Histoire du soldat* del medesimo autore.

A Beethoven si deve l'esaltazione e la definitiva connotazione del carattere eroico della tromba in quello che è, forse, il più celebre impiego di questo strumento nell'intera storia del teatro in musica: il "solo" del *Fidelio*, che, anticipato sul finire dell'ouverture conosciuta come *Leonora* n. 3 (op. 72c), conferisce a quest'ultima il respiro di un vero e proprio poema sinfonico.

Troviamo un carattere completamente diverso, e per certi aspetti inedito, almeno in Italia, della tromba nella sinfonia dello *Stiffelio*, l'opera che Verdi compose per il Teatro Grande di Trieste, e che andò in scena il 16 novembre 1850. Nella prima parte della sinfonia alla tromba è affidato un *solo* di grande spessore, assai accattivante, ma improntato ad un che di dolente, nobile e severo: pienamente in linea con uno dei sentimenti che si agitano nell'animo del protagonista, pastore della setta degli *Assasveriani*: il dolore per l'adulterio della moglie con l'amante Raffaele. L'altro sentimento, esso pure magistralmente rappresentato nello svolgimento del lavoro, è il desiderio di vendetta del di lui suocero, Stankar il quale finisce infatti con l'uccidere Raffaele, mentre il pastore, traendo coerentemente lo spunto dalla pagina del Vangelo in cui Gesù perdona l'adultera, fa altrettanto, e proprio dal pulpito durante la funzione, con la moglie.

Probabilmente la scabrosità dell'argomento (ancora sette anni più tardi Flaubert fu accusato di offese alla morale e alla religione per *Madame Bovary* - e dire che il 1857 fu l'anno della posa del primo cavo sottomarino nell'Atlantico, delle *Fleurs du Mal* di Baudelaire e dell'*Introduzione alla critica dell'economia politica* di Marx! -) indusse Verdi a riscrivere l'opera per il Teatro Nuovo di Rimini (16 agosto 1857) intitolandola *Aroldo*, eliminando l'imbarazzante elemento religioso e trasportandola all'epoca delle Crociate. Verdi si convinse che l'*Aroldo* fosse superiore allo *Stiffelio*, del quale si perse addirittura traccia: ricostruito grazie a due copie ritrovate, lo *Stiffelio* ha dimostrato di avere tutte

---

<sup>123</sup> La dizione "cornetta a pistonì" è da eliminare: nessuno strumento a bocchino ormai è privo di pistonì, ove si eccettuino certe trombe di ordinanza e le trombe costruite su modelli antichi.

le qualità profondamente “verdiane” per tornare nel repertorio, come ha chiaramente dimostrato il bellissimo allestimento del Metropolitan del 1993, con la magistrale direzione di James Levine.

Vero è che l’impiego della tromba in un contesto sentimentale-elegiaco in un’importante opera ottocentesca va retrodatato al 1843, anno in cui Donizetti fa rappresentare il *Don Pasquale*: il dolore di Ernesto nel sapere che l’amata Norina andrà sposa al ricco zio si traduce mirabilmente nell’aria “*Cercherò lontana terra*” che proprio la tromba in *si bem.* si incarica, inaspettatamente, di introdurre.

Ancora Verdi, infine, va citato per due usi delle trombe, diversamente celebri, ma entrambi assolutamente unici: la fuga che “descrive” la battaglia nel finale del *Macbeth*, e la marcia trionfale dell’*Aida*, per la quale il Maestro fece costruire le apposite trombe lunghe.

Per l’audizione viene esemplificato il passo dell’*Eroica* beethoveniana così come è stato scritto dal compositore (con le trombe che non replicano la frase) e con la *correzione* ormai entrata nella prassi musicale internazionale, mentre il passo donizettiano (dal *Don Pasquale*: il dolore di Ernesto nel sapere che l’amata Norina andrà sposa al ricco zio si traduce mirabilmente nell’aria *Cercherò lontana terra*, che proprio la tromba in *si bem.* si incarica, inaspettatamente, di introdurre) è eseguito dal vero da docenti della scuola.

**SEZIONE QUINTA**  
**IL NOVECENTO**



## I quindici anni più lunghi della musica italiana: 1945-1960

Scopo dell' incontro odierno è quello di fornire una mappa che consenta un primo orientamento nell'accidentato terreno della produzione musicale del periodo 1945-60. Il taglio, dichiaratamente e modestamente divulgativo, mentre impone una *excusatio* nei confronti degli addetti ai lavori, si impone tuttavia un minimo di caratura per non ridursi ad anodina *promenade* di tipo evasivo-distensivo: cercheremo pertanto di evitare così le secche di un discorso esoterico, come il sentore di abborracciato che inevitabilmente terrebbe dietro all' abdicazione completa da certe irrinunciabili regole del gioco.

Il rischio è quello di fornire la classica coperta troppo corta che scopre i piedi se viene tirata sulle spalle, ma lo corriamo volentieri!

Non sembri questa un ozioso "prologo in cielo", dovuto com'è all'amara quanto inoppugnabile realtà dello stato di diffusione della cultura musicale nel nostro paese, ben lungi a tutt'oggi da un livello di sufficienza, nonostante gli irraggiungibili passi compiuti in questi ultimi anni: il fatto è che la musica ancora, per una grandissima parte di operatori culturali a tutti i livelli, è divertimento, parola che, anche intesa nel senso migliore, aveva il potere di far arrossire un musicista come Verdi (secondo quanto egli stesso ci dice in una lettera famosa).

Ma veniamo subito al nostro tema. Il periodo che va dal 1945 al 1960 (anno questo che è uno spartiacque, e non soltanto per la musica) è dello massima importanza, configurandosi come un crogiolo delle più diverse esperienze, nel quale si possono tuttavia individuare almeno tre fasce fortemente caratterizzate ed anagraficamente contigue. Esse sono aperte dal residuo della generazione dell'Ottanta che consuma in questi anni il suo splendido tramonto con due dei suoi più autorevoli esponenti, la cui fortunata longevità li conserva ancora al rango di protagonisti e di fornitori di ghiotte "prime": Gian Francesco Malipiero (Venezia 1882 - Treviso 1973) e Ildebrando Pizzetti (Parma 1880 - Roma 1968), del quale ultimo fece scalpore nel 1958 la trasposizione musicale del *Murder in the Cathedral* di Eliot.

C'è poi la generazione immediatamente successiva, quella dei musicisti come Luigi Dallapiccola (Pisino, Istria 1904 - Firenze 1978) e Goffredo Petrassi (Zagarolo, Roma, 1904 - Roma 2003), ma possiamo inserirvi tranquillamente anche, per non fare che due nomi, Giorgio Federico Ghedini (Cuneo 1892 - Nervi, Genova 1965) da un lato e Valentino Bucchi (Firenze 1916 - Roma 1978), che pure di Dallapiccola fu allievo, dall'altro

Dallapiccola proprio in questo periodo mette a segno i suoi colpi più fortunati e magistrali e spartisce con molti suoi coetanei l'eredità di Schönberg, avvertendo in vario modo il problema e in un certo senso l'angoscia di gestire un'eredità ancora più difficile ed impegnativa, quella di Anton Webern.

Comincia infine quella che Mario Bortolotto, nel famoso e fondamentale *Fase seconda. Studio sulla Nuova Musica*, designa come “il radicalismo successivo alla Scuola Viennese”, la “fase seconda” appunto, o anche la “nuova musica” *tout court*, che trova in Italia i magnifici sette in Luigi Nono, Luciano Berio, Niccolò Castiglioni, Aldo Clementi, Franco Evangelisti, Sylvano Bussotti e Franco Donatoni, ai quali parrebbe oggi ormai di poter aggiungere, pensando in particolare al *Blaubart*, quel Camillo Togni che Bortolotto, non senza fare ammenda stracciandosi le vesti, aveva escluso, salvo riscattarsi ampiamente del misfatto distillando una sottile e preziosa partecipazione (*Premessa al Gioielliere Barbablù*) per lo nascita di quello che è stato per Togni un vero *Lebenswerk*, venuto al mondo di sana e robusta costituzione fisica nel 1978 alla Fenice di Venezia, madrina di lusso Dorothy Dorow.

A questi otto compositori che, con un rincalzo come Bruno Maderna - di cui Bortolotto riconosceva l'onnipresenza come iniziatore, animatore, insegnante e interprete - rappresentano validamente la sezione italiana di quella sorta di internazionale che è la cosiddetta *Neue Musik*, potremmo aggiungere oggi pochi altri nomi: Roman Vlad, Riccardo Malipiero, Marcello Panni, Pennini, ma anche Riccardo Nielsen e anche, perché no, Fernando Sulpizi, i quali, meno radicali - o forse meno temerari e/o geniali - popolano un quadro quanto mai interessante la cui lava ribollente appare solo oggi appena un po' solidificata, tanto da poter rendere possibile un giudizio non fuorviato, o almeno con qualche chance nella caratura.

L'anno zero della *Neue Musik* internazionale è il 1951, quello della morte di Schönberg, o meglio il 1952, quello dell'epitaffio di Boulez; il suo anno eroico è tuttavia, come ha veduto giustamente Bortolotto, (*Fase seconda – La Nuova Musica, il Tempo e la Maschera*, pag. 55), il 1953, l'anno dei mitici *Kontra-Punkte* di Karlheinz Stockhausen (Mödrath, Colonia, 1928), l'opera che ad un tempo propone e codifica certi moduli compositivi e certi pensieri musicali con relativa, perfettamente oliata proposta di realizzazione; il tutto naturalmente come prodromo della crisi degli anni Settanta, che aveva avuto un profetico ed ormai quasi leggendario momento di denuncia nella linea della “morte dell'arte” (così si è evocato anche Henry Pousseur!) nella sezione americana della *Neue Musik* internazionale, e precisamente nel siderale (ma forse oggi, a ben pensarci, ctonio) silenzio di un pezzo di John Cage, notissimo agli addetti ai lavori: 4' 33”, tre movimenti per pianoforte che il pianista deve evocare con tutti i mezzi che ha a disposizione (e che è in grado di escogitare) purché ... non venga emesso alcun suono!

In Italia una data importantissima, proprio nel periodo che ci interessa, è il 1955, anno in cui, a Milano, Maderna e Berio fondano in collaborazione lo Studio di Fonologia della RAI. Maderna in quell'occasione compone una delle primissime *pièces* italiane di musica elettronica, il *Notturmo*; allo Studio di Fonologia parteciperà attivamente anche Luigi Nono la cui prima composizione di importanza per musica elettronica è l' *Omaggio ad Emilio Vedova* che risale al 1961.

Proprio il 1960 fu comunque uno spartiacque, ponendosi come un nuovo anno zero di un discorso oggi più che mai aperto; è l'anno infatti in cui Franco Evangelisti giunge alle estreme e discutibilissime conseguenze implicite nella musica aleatoria, vale a dire lo svuotamento della funzione deterministica della partitura con lo pratica della improvvisazione collettiva, per la cui realizzazione aveva fondato, con Domenico Guaccero ed Egisto Macchi, il gruppo "Nuova Consonanza".

## • La generazione dell' Ottanta

Il contributo dato dall' Italia alla storia della musica è fondamentale: quando nella casa del conte Bardi sul finire del Cinquecento si inseguiva il sogno di ricostruire la pratica musicale degli antichi Greci e si lanciava, nel nome del progresso dell' arte, lo monodia contro la pratica polifonica che rimaneva simbolo di un passato inattuale, si ponevano le basi della musica drammatica e si levava il sipario su un campo fertilissimo che sarebbe stato coltivato dando frutti per allora inimmaginabili.

Ma non soltanto la musica drammatica sarebbe stata coltivata in Italia: la musica strumentale fiorì infatti in un vero trionfo di fantasia e di invenzione, con una produzione artistica che non mancò di essere studiata al di là delle Alpi e fu fecondissima di sviluppi (basterà ricordare lo studio che fece J.S. Bach dei lavori di A. Vivaldi).

Il grande slancio verso lo musica strumentale subì tuttavia una battuta d'arresto nell' Ottocento, secolo che vide il melodramma estendersi a coprire pressoché tutto lo spazio disponibile con i suoi trovatori piromani, masnadieri galanti, prostitute sensibili ai richiami dell'amore, vecchi sovrani incupiti dal potere e disperati, fanciulle tistiche o pazze, regine decapitate e faraone (figlie di faraoni, voglio dire) gelose.

Mi si perdonerà lo scherzo: si tratta ovviamente di una stupenda e possente stagione creativa che giungerà ad un punto critico col *Falstaff* di Verdi, lasciando aperti enormi problemi di successione; è certo tuttavia che blocca lo sviluppo della musica strumentale che - fatta salva qualche eccezione - vivacchia per tutto il secolo con sporadici sprazzi di originalità. Soltanto verso la fine

dell'Ottocento si avverte come irrinunciabile la necessità di rimettere lo produzione strumentale italiana al pari con quella europea. La più significativa delle personalità che si cimenteranno in questo arduo e complesso compito è Giuseppe Martucci (Capua 1856 - Napoli 1909). Ottimo pianista e direttore d'orchestra (dirigerà la prima italiana del *Tristano e Isotta*), Martucci si trovò nella necessità di appoggiarsi ai modelli strumentali tedeschi, specialmente a quelli di Brahms e di Schumann, con l'inevitabile conseguenza di non essere più che un epigono che ripropone a distanza fenomeni culturali ormai sorpassati.

Completamente diverso sarà il caso di un altro musicista italiano, Ferruccio Busoni (Empoli 1866 - Berlino 1924) il quale, essendo di formazione essenzialmente austriaca, trova spontaneamente e naturalmente il suo latino nella tradizione strumentale tedesca ed è quindi in condizione di guardare al futuro invece che al passato, rientrando a pieno titolo nell'alveo del rinnovamento musicale novecentesco che proprio in Austria troverà il terreno fertile, concretizzandosi appunto nella *Scuola di Vienna*.

Martucci e Busoni, pur con l'emblematica lontananza dei loro mondi spirituali, rappresentano in maniera esemplare la situazione e gli interessi italiani di fine secolo e costituiscono l'antecedente diretto della *Generazione dell'Ottanta*, ossia di quei musicisti, nati appunto intorno a quell'anno, che si sentiranno investiti del compito di "sprovvincializzare" la musica italiana dotandola di una produzione strumentale originale, che affondi le radici nel sostrato culturale nazionale e non sia subordinata agli esempi ed ai modelli stranieri; una musica insomma che sia italiana, strumentale e timbricamente ed armonicamente aggiornata.

Quattro sono i grandi dell'Ottanta: i due la cui fortunata longevità ha proiettato, come si è visto, fino a tempi vicinissimi a noi, cioè G.F. Malipiero ed I. Pizzetti e due altri, assai diversi fra loro, ma entrambi dalla personalità artistica spiccatissima: Alfredo Casella (Torino 1883 - Roma 1947) e Ottorino Respighi (Bologna 1879-Roma1936).

Di Casella e di Respighi diamo appena un cenno perché la loro produzione è tutta anteriore al periodo cui ci stiamo interessando. Ci limiteremo pertanto a notare che, per quanto sia stata oggi molto rivalutata a livello internazionale l'opera del Casella compositore, l'importanza di questo musicista rimane legata alla sua enorme ed intelligentissima opera di organizzatore, concertista e didatta. Scriveva a questo proposito Mario Labroca: "Casella con un mirabile senso giornalistico arrivava sempre al momento opportuno nel punto giusto: le correnti estetiche sorte prima dell'altra guerra, sviluppatesi e trasformatesi nell'altro dopoguerra, egli le conobbe tutte, ed imparò l'arte di navigare tra di esse senza farsi travolgere dai vortici delle esagerazioni e delle inopportune ammirazioni o

dai disprezzi ancora più inopportuni: seppe distinguere i pionieri coscienti dagli avventurieri da strapazzo, i creatori dagli imitatori, i maestri dai discepoli, sicché i panorami disegnati da lui avevano sempre la scientifica esattezza delle carte geografiche” (M. Labroca: *L’Organizzatore*, in Alfredo Casella, a cura di D’Amico e Gatti, Ricordi, 1958, pag.158).

Casella visse l’esperienza del politonalismo e dell’impressionismo e pose le basi di un neoclassicismo italiano cui non erano estranei moduli e stilemi barocchi, rivissuti con estrema originalità in un clima di fermo ripudio di ogni incrostazione romantica. Fondamentale rimane di lui *La Giara*, commedia coreografica in un atto da Pirandello, di mediterranea solarità nel suo stile asciutto ed alieno da ogni divagazione sentimentale.

Respighi - che fu allievo di Martucci, e la cosa non è stata senza conseguenze - è oggi noto in pratica soltanto per le sue grandi composizioni per orchestra, un’orchestra colorita, trattata con scaltrezza e maestria, nella quale si fondono il filone impressionistico francese ed il grande poema sinfonico straussiano. Composizioni come *I Pini di Roma*, *Le Fontane di Roma*, *le Feste Romane*, *le Vetrate di Chiesa* e *Gli uccelli* sono tacciate di edonismo sonoro con accuse di “cromatismo languoroso e polidiatonismo impressionistico, non senza tributi all’arcaismo modaleggiante che costituiva un tratto comune per i musicisti dell’Ottanta” (Gentilucci). Sono accuse che si possono sostanzialmente condividere, a patto di riconoscere al maestro bolognese una profondo “buona fede” che lo porta spesso alla creazione di atmosfere pregnanti ed efficaci, come il suggestivo salmodiare che emerge del profondo di una catacomba nei *Pini presso una catacomba*, o l’incantevole *naïveté* del canto dell’usignolo, che ingentilisce con i suoi delicati rabeschi il plenilunio sul Gianicolo.

Il fatto è che, dei quattro, Respighi è il meno impegnato culturalmente ed anche il meno “curioso”, come è provato anche dal fatto che sfrutta l’elemento popolare senza recuperarlo e fissarlo in una sintesi superiore frutto di cosciente elaborazione, a differenza di come procedeva per esempio B. Bartok.

Grandissimo musicista fu Ildebrando Pizzetti che, per quanto compositore di numerosi ed importanti lavori strumentali (*Canti dello Stagione Alta*, che è un concerto per pianoforte e orchestra, *Concerto dell’ Estate*, *Sinfonia in la*), ha lasciato un’ impronta indelebile nel teatro che egli aveva intrapreso a rinnovare fin dal 1915 con lo *Fedra* (su testo di G. D’Annunzio).

Quest’ opera occupa un posto di primissimo ordine nel teatro italiano del Novecento, in quanto vera tragedia musicale, con accenti sinceri e toccanti, completamente lontani dal tipo di musica che furoreggiava in quell’ epoca: il tardo verismo che un Puccini stava per portare ad estreme conseguenze (il *Tabarro* è del 1918), per abbandonarlo subito dopo come esperienza conclusa ed improponibile. La *Fedra*, con i suoi recitativi improntati ad un severo

declamato salmodiante e pieno di segrete vibrazioni, conserva ancora oggi tutta la sua forza di suggestione che nulla concede ad un pubblico avido di facili effetti e di atletismi canori. Culmine dell'opera è infatti, non a caso, la *Trenodia*, o canto funebre per Ippolito, una pagina nella quale ogni atteggiamento intellettualistico cade per lasciare il posto ad un' atmosfera di sofferza e pur serena partecipazione.

Il capolavoro di Pizzetti nel teatro fu l' *Assassinio nella Cattedrale*, due atti su un libretto tratto dallo stesso compositore dal notissimo lavoro di Eliot. È questa l'opera con cui Pizzetti, ormai settantottenne, lascia un vero e proprio testamento spirituale, una summa della sua arte: senza rinnegare infatti i suoi gusti e le peculiarità del suo linguaggio (arcaismo, tendenza salmodiante, modalità gregoriane assunte nel tentativo di respingere le innovazioni linguistiche europee, ignorandole con troppo orgoglioso disdegno) giunge ad un risultato drammatico di primissimo ordine per la forza della tensione morale calata in strutture rigorose e partecipate, dove quella che pare ad alcuni fredda ricerca di un' esteriore ieratica solennità, mi sembra invece la definitiva, tardiva forse, ma efficacissima e trionfale conquista di un *ubi consistam* ideale, dove pertanto non si avverte più, a mio avviso, come dato negativo e limitante il rifiuto programmatico ed ovviamente definitivo dell' aggiornamento linguistico,

La critica ammette oggi che il rapporto dramma-musica è inscindibile in Pizzetti, che ha potuto così risolvere un tormento morale, religioso e psicologico, sempre latente in lui, in una vera e propria trasfigurazione musicale che culmina in quell' autentica catarsi che è la morte di Tommaso Becket.

“I numerosi punti di contatto che esistono tra arte e vita - ha scritto Mario Rinaldi in EdM, voce *Pizzetti*, Rizzoli-Ricordi 1972- tra musica e vita, tra musica e dramma, si trovano presenti nella loro più alta espressione nella creazione musicale della tragedia di Eliot, in quanto *Assassinio nella cattedrale* ha definitivamente scolpito lo vera essenza della personalità pizzettiana, tramutando in un senso di pace il tormento evidente, ma non sempre chiaro, dei primi personaggi” .

È dunque un impegno sui generis quello che vede sciolto nell' arte un groviglio di nodi religiosi, psicologici e morali, cosa che ci permette forse di aggirare oggi la nota riserva avanzata da Mila, per il quale l' opera di Pizzetti è “tutta una evasione dalla vita ed una libera costruzione fantastica di un'altra vita, in un mondo che scaturisce dal contrasto, tutto ideale e stilizzato tra passioni umane e leggi morali”.

È un' opinione, questa, non lontana in fondo dalla visione di un' arte pizzettiana che “marcia di conserva alle aspirazioni della classe egemone” (Gentilucci), dovuta allo proiezione in senso politico e sociale del conservatorismo linguistico del maestro parmense, atteggiamento sulla cui condanna ha forse influito non

poco una naturale reazione al fatto che esso era divenuto - proprio in quel secondo dopoguerra che è oggetto della nostra analisi - una specie di bandiera al riparo della quale si nascondevano tutti gli antimodernisti. Pizzetti insomma, amato, stimato e portato come esempio dai reazionari, dal pubblico refrattario ad ogni innovazione, era considerato reazionario egli stesso: tale in realtà non può essere considerato, anche se è stato in fondo al di fuori delle correnti musicali europee. All' ammissione della sincerità e della libertà di coscienza del maestro parmense non è lontano in fondo neppure il marxista Gentilucci, quando è costretto ad ammettere la sua tendenza a trascendere spiritualisticamente gli immediati interessi della classe egemone.

Vorrei infine aggiungere che forse quel pubblico che si faceva scudo di Pizzetti, lo esaltava e credeva di amarlo senza capirlo veramente, e forse in segreto si annoiava alla rappresentazione dei suoi drammi e si dispiaceva in cuor suo che non vi fosse mai una "gelida manina" o un "azzurro spazio" : trovava invece vasti e severi pannelli sonori immersi in un lirismo statico, forse, ma raccolto e pensoso.

Va ricordato infine che quando nel 1924 Giulio Fara pubblicò una celebre raccolta di canti popolari italiani, Pizzetti mostrò un interesse pronto ed immediato componendo le *Tre Canzoni* ( *La Donna Lombarda*, *La Pesca dell'anello* e *La Prigioniera*) per soprano e quartetto d' archi, che rimangono fra i più limpidi modelli del genere, senza fioriture melodiche ed arcaismi. Quantunque siano state scritte dopo *Debora e Jaele*, e mentre era allo studio *Fra Gherardo*, le tre canzoni sono riusciti tentativi di costruire la prassi melodica di un canto popolare italiano, mentre la data di composizione (1926) esclude ogni nefasto pericolo di nazionalismo nella motivazione della scelta!

Improprio sarebbe oggi il massacro "delicato e divertente" di Pizzetti che Bortolotto trovava felicemente attuato nell' introduzione di Pestalozza alla fondamentale *Antologia della Rassegna Musicale* (cfr. Paragone n. 204, pag. 144). Bene rispose Gavazzeni (Nuova R.M.I. n.4, 1968 pag. 701) che ...ognuno si diverte e si delizia come può e che nessuno fortunatamente, men che meno Pestalozza, è "investito di poteri istitutivi ed esecutivi in grado di mettere a tacere il resto dell' umanità ragionante"! E ricordava Gavazzeni la tesi, perfino portata troppo avanti, sulla modernità pizzettiana di un D' Amico, una testimonianza questa che non può essere certamente sospetta.

Un musicista che nessuno ha mai pensato di massacrare, sia pure in maniera delicata e divertente, è G.F. Malipiero, indubbiamente il più grande, il più complesso e il più interessante dei musicisti dell' Ottanta, un musicista dunque che non ha bisogno di difese d' ufficio: malvisto e "perseguitato" in epoca fascista e mai divenuto veramente popolare nemmeno oggi (a differenza di un Respighi,

le cui musiche sono a tutt' oggi incise perfino nei dischi da quattro soldi), il musicista veneziano sconta in tal modo le sue scelte di un linguaggio personalissimo, caratterizzato dal fluire continuo di idee melodiche che vengono combinate con la massima libertà nel più assoluto e rigoroso rifiuto della tecnica ottocentesca dello sviluppo tematico. È un procedimento che nel teatro specialmente è stato chiamato "a pannelli" e viene vivificato da personalissime innovazioni formali e di espressione, che affondano le radici in un istintivo ed irriducibile antiromanticismo e in un atteggiamento vocalistico (sempre, anche nei lavori strumentali) basato sul gregoriano e sui maestri italiani del '500 e del '600.

A renderlo impopolare contribuiva anche, secondo me, un suo personale atteggiamento critico che lo portava spesso ad eccessi di difesa e all'onesto rifiuto intellettuale di ogni stravaganza e di ogni velleitarismo. Scrive per esempio ne *"La cornacchia di Asolo"* (*Il Filo d' Arianna*, Einaudi 1966): "I critici reazionari esistono dal giorno che venne al mondo il primo critico musicale, e sono reazionari per spirito di conservazione"; ma aggiungeva più avanti: "Nel mondo della musica esistono pure critici che esaltano i giovanissimi compositori seppellendoli sotto una letteratura che spiega in tutti i più minuti particolari ogni loro espediente tecnico; ed in tal modo impedendo l'evoluzione spontanea della musica che sta all'avanguardia. Ogni particolare, siano pure quattro note striminzite che si arrampicano sugli specchi, si spiega come se si trattasse dei più misteriosi fenomeni celesti, con grande sfarzo di rettorica" (pag. 152) e concludeva ancora più avanti: "Superato il pericolo della mania di persecuzione, sono diventato un sagace e sereno esperto nel vagliare l'opera mia, anzitutto inquadrandola nel panorama della musica contemporanea.

Non mi curo dei trabocchetti, delle stroncature, vale a dire di tutto quello che rappresenta la meschinità dell'attuale vita musicale, mi attengo alla incorruttibile realtà: essere o non essere? Rispondi tu (l'interlocutore è Mario Labroca): io direi essere. Te lo ripeto: essere! ... Credo il vivere, dopo tutto quello che si è perduto, un atto di eroismo, senza doversi considerare dei superstiti e constatando che molti fra i vivi, sono vivi perché respirano ancora, non per altro!" (Lo scritto è del febbraio 1962).

Spiccano con chiarezza in queste parole il temperamento e la personalità del maestro veneziano, così capace di guardare lucidamente in se stesso e negli altri senza illusioni e senza compassione; il tutto unito ad una viva propensione verso la polemica e ad una notevole tendenza allo sfogo e al bisogno di comprensione e solidarietà.

Uno splendido saggio del suo temperamento, che è al tempo stesso anche una testimonianza eloquentissima della sua natura di inesausto ricercatore, è la lettera che indirizzò nel 1922 a Pizzetti, in risposta ad un attacco, in verità sfuocato

e maldestro, che il maestro parmense gli aveva mosso dopo che era stata pubblicata nella rivista *Il Pianoforte* una sua proposta di riforma dei conservatori. In questo saggio, che conteneva molte osservazioni di sconcertante attualità (a distanza di quasi un secolo!) Malipiero propugnava lo studio a dosi massicce dei grandi maestri della polifonia e dei maestri della musica strumentale del '600 e del '700 (uno dei suoi maggiori titoli di gloria rimane, sia detto *en passant* l'enorme opera di revisione e di edizione di Monteverdi e di Vivaldi), dichiarava i conservatori colpevoli di infettare gli allievi, colpiva il convenzionalismo e indicava come responsabile dell'assopimento forzato delle coscienze artistiche il melodramma ottocentesco che aveva assorbito tutta l'attività musicale italiana. Giungeva, evidentemente per reazione, a desiderare che lo studente si arrestasse allo studio delle opere e degli oratori settecenteschi perché "di opere ottocentesche - diceva- l'umanità è satura: inutile sciupare delle energie per contribuire alla distruzione dello spirito musicale. Anche nelle opere sinfoniche l'Ottocento si dovrebbe somministrare a piccole dosi, accentuando invece ! l'importanza del concerto grosso e delle sinfonie di Sammartini" (*Il Pianoforte*, n. 12, 1921- È ristampata in Luigi Pestalozza, *La Rassegna Musicale*, Antologia; pag. 600).

Pizzetti non comprese il senso profondo del discorso di Malipiero, che interpretò superficialmente come un iconoclastico rifiuto dei "santi padri" e si produsse, curiosamente lui che si era fatto promotore del rinnovamento del teatro nel senso del dramma, in un'appassionata, patetica e persino involontariamente comica difesa del melodramma ottocentesco. Accusando anzi Malipiero di lesa Verdi, lo invitava, sul finire della lettera, a recarsi in pellegrinaggio a Sant'Agata: "Ma vai e cerca il cancello, e dinanzi a quella porta chiusa inginocchiati. Egli ti perdonerà".

Malipiero rispose con una lettera aperta, quella cui si è fatto cenno poc' anzi, nella quale ribadisce le sue idee facendo uso di un tono sarcastico e distaccato, almeno all'apparenza, ché in realtà accusa il colpo, come si deduce dall'insistenza su certi tasti, come quando trova il modo di sottolineare che nel suo insegnamento non ha mai mancato di far notare ai suoi allievi "quanto siano volgari e pericolose certe bassezze come l'invidia, l'ipocrisia e così di seguito". Poiché Pizzetti l'aveva chiamato "povero amico" egli attacca la risposta così: "Caro Pizzetti, non so per quale ragione tu voglia farmi passare per un iconoclasta. Ossia lo so: tu tenti di aizzarmi contro l'opinione pubblica italiana. Hai dunque ragione di chiamarmi "povero amico" perché prima di leggere la tua "lettera aperta" avevo delle illusioni sull'amicizia che adesso non ho più... Io sostengo che una delle grandi cause dell'aridità musicale presente è provocata dalla mania generale per tutta la musica dell'Ottocento e dalla esagerata esaltazione che se ne fa. Sono convinto che perfino i continuatori diretti del melodramma ottocentesco

subiscono le conseguenze della situazione che per interessi estranei all' arte si è venuta man mano creando.

Ecco perché senza domandare la tua approvazione sull' eleganza della mia frase, affermo che bisognerebbe considerare la musica dell' Ottocento come la musica degli altri secoli e somministrarla a piccole dosi. Intorno a tutta la musica del secolo scorso si sono inventate leggende, interpretazioni banali e di pessimo gusto, e tante altre cose che danneggiano quell' arte che tu, quantunque fuori posto, ora difendi tanto coraggiosamente, ed è appunto per le deformazioni che di continuo subisce, ch' io accenno all' idiozia che indirettamente può generare. Non so perché tu mi voglia mandare proprio a S. Agata in pellegrinaggio di espiazione: il tuo tono solenne mi ha molto divertito, e in fondo tu hai scelto S. Agata per bontà d' animo.

Se avessi dovuto andare a trovare tutti gli idoli che tu dici ch' io ho offeso, le spese di viaggio mi avrebbero certamente rovinato ... Nel 1913, a Parigi, fui vivamente impressionato dal *Sacre du Printemps* d' Igor Strawinsky, mentre tu ne provasti disgusto.

È stata però una vera fortuna che non sia accaduto il contrario, altrimenti mi avresti mandato Dio sa in quale paese della Russia in pellegrinaggio d' espiazione". (Pestolozza, op. cit. pag. 606).

A parte l' interesse di questo ultimo accenno al *Sacre du Printemps*, che effettivamente divise i musicisti su due fronti, quello dell' ammirazione incondizionata e quello del rifiuto ringhioso, la lettera reca cenni di quella mania di persecuzione che lo afflisse per tutta la vita (si leggano le lettere "Ai direttori d' orchestra" che egli ritenne opportuno pubblicare nel *Filo di Arianna*, in particolare quelle a Nikisch, a Toscanini, a Stockowski, a Furtwängler con i relativi commenti in calce); ma più ancora la lettera rende testimonianza della capacità ironica aristocratica e finemente disincantata del maestro, che fu dotato anche di un fine senso dell'umorismo.

Il suo vero volto tuttavia fu un altro: sotto le vesti apparenti dell' aristocratico patriarca disincantato, quali risultano da una sua notissima fotografia che gli era molto cara, Malipiero ebbe come pochi il senso del tragico: si badi bene non il senso del dramma che abbiamo poc' anzi rivendicato *magna voce* per Pizzetti, ma la vera visione tragica della vita espressa col continuo riandare del suo mondo sonoro fra due poli, quelli che D' Amico ha indicato nel sogno di un' incantata bellezza e nella distruzione di questo sogno, il suo insensato ed inevitabile destino di morte.

Il fatto è che Malipiero cercò per tutta la vita un *ubi consistam*, fu uno spirito inquieto e tormentato che provò tutte le possibilità del linguaggio musicale, ma rifiutò ogni codificazione, anche se potenzialmente gratificante e "beatificante". Dice in un pensiero sul quale vale la pena di meditare: "La

Dodecafonia se è la terra promessa degli impotenti, coloro che sentono il bisogno di rinnovarsi vi trovano nuove energie. Tutte le rivoluzioni che precedettero la Dodecafonia (compreso il wagnerismo e il debussismo) sono pacifiche esagerazioni di sistemi preesistenti. Pure i dodici suoni esistono da sempre, solo che è pericoloso giocare con essi come fanno i bambini quando imparano a contare facendo scorrere palline multicolori infilzate su fili di ferro. Il filo sul quale cammina la Dodecafonia è fragilissimo” (*Il Filo di Arianna*, pag. 277). Nella pratica seriale elevata a sistema ed assunta fideisticamente altri, non lui, troverà fini ultimi e principi primi.

Malipiero ha scritto moltissimo, sia per strumenti che per la scena, campo che gli è stato più congeniale e dove ha toccato vette altissime che attendono ancora oggi di essere veramente conosciute (per quanto possa sembrare incredibile ben poco del teatro di Malipiero è facilmente reperibile su disco!). Con il balletto *Pantea* (1919) il maestro raggiunse il culmine del suo espressionismo; con le *Sette Canzoni* mostrò quali erano i cardini della sua concezione del teatro: un susseguirsi di momenti lirici che escludevano ogni legame col recitativo e quindi in pratica l’azione drammatica.

È il procedimento “a pannelli” che abbiamo già ricordato, che sarà momentaneamente abbandonato per qualche anno, a partire dalla *Favola del Figlio Cambiato* del 1934 (su testo di Pirandello), con un certo numero di spartiti del massimo interesse, dal *Giulio Cesare* (1936) ad *Antonio e Cleopatra* (1938), a *La Vita è Sogno* (1940), a *Ecuba* (1941), per essere nuovamente assunto nel periodo che ci interessa, il quale vede lo nascita di autentici capolavori come il *Figliol Prodigio* del 1953.

Nel biennio 1956-57 raggiunse il vertice della sua maturità strumentale con gli otto *Dialoghi* per vari strumenti, caratterizzati da una piena libertà “barocca” nella forma e da un fluire ininterrotto di idee rigorosamente prive di sviluppo e di intelaiatura architettonica. Musica, insomma, come non-architettura.

E questo dipende dal fatto che in Malipiero come, e forse più che negli altri, agisce quella che fu, secondo Mila, la seconda anima del rinnovamento musicale italiano; la riscoperta e il recupero cioè dell’ antica civiltà musicale italiana (la prima anima fu naturalmente l’ europeismo). Scrive infatti Mila: “La rinascita musicale italiana nel Novecento deve la sua forza e la sua originalità all’ armonioso equilibrio a poco a poco raggiunto da queste due forze apparentemente divergenti, in realtà cospiranti ad un medesimo fine.

Se esso si fosse fondato unicamente sull’ imitazione dei più moderni modelli stranieri sarebbe stato un movimento senza radici, incapace di penetrare nella coscienza della nazione, sballottata ai quattro venti dalle più snobistiche mode cosmopolitiche, e non avrebbe potuto produrre altro che brutte copie di *Petruska* e del *Wozzeck*. D’ altra parte la sola esplorazione musicologia del passato

nazionale non si sarebbe liberata dalla pedanteria scolastica e non avrebbe potuto pervenire al piano artistico e creativo.

Debussy, Stravinskij, Hindemith e Schönberg sono indispensabili alla nuova musica italiana nella stessa misura e allo stesso modo di Monteverdi, Vivaldi, Frescobaldi e Scarlatti. Certo l' arcaismo è stato una tendenza generale della musica contemporanea: ma in nessun paese come in Italia esso ha potuto sfuggire così felicemente alle sue connotazioni negative e ad agire come fattore di progresso. In fondo in Germania il ritorno a Bach è un invito superfluo, oppure sostanzialmente reazionario, perché Bach non ha mai cessato di agire nel normale sviluppo della musica tedesca, ed è realmente un passato immanente nella coscienza musicale della nazione. Ma in Italia Monteverdi non sta nel passato, bensì nell'avvenire: è davvero una conquista e un valore da recuperare, poiché era stato sepolto -insieme alla polifonia e alla civiltà strumentale barocca- dall'alluvione melodrammatica del Sette e Ottocento. Certamente c'è voluto del tempo perché si chiarisse il rapporto di integrazione che la particolare situazione italiana istituisce tra i valori dell' arcaismo nazionale e quelli della modernità europea, spesso sentiti invece in antitesi: e anche in Italia si sono scritte molte "gagliarde" inutili e "partite" e "concerti grossi" oziosamente retrivi in omaggio alle moda di un esotismo cronologico. Ma in questo impulso arcaizzante era latente un'inconscia necessità storica che negli sviluppi più recenti della musica italiana comincia a manifestare tutta la sua fertilità (M. Mila, *Breve storia della musica italiana*, Einaudi 1963, pagg. 422-23).

Questa pagina esemplare ed illuminante che il grande musicologo italiano dettò per lo comprensione di tutto il periodo, si adatta a G. F. Malipiero più che ad ogni altro compositore: lo dimostrano, se non bastasse l' intero corpus dei lavori sinfonici e teatrali, la sua attività di musicologo nel senso più elevato del termine con i suoi recuperi (Emilio dei Cavalieri, Monteverdi, Vivaldi) totalmente esenti da atteggiamenti di estetismo arcaizzante, ed i suoi studi, che fanno trapelare, fra le maglie della gravità professionale un modo commosso e lirico di rivivere il passato (Si legga in particolare "L' armonioso labirinto").

### • La generazione dell'Ottanta e il Fascismo.

Il fascismo, propugnando accanitamente un'arte nazionale, contraria al "cerebralismo ultramontano", all' "astrattismo" e a qualunque cosa non continuasse i valori del sinfonismo e del melodramma ottocentesco, frenò enormemente da un lato lo sviluppo naturale della musica italiana e portò alla ribalta dall' altro alcune poche nullità, oggi completamente dimenticate.

Si potrebbe mettere insieme un'antologia molto istruttiva di giudizi, commenti e indicazioni fornite durante il ventennio da musicisti fascisti o da più o meno

accreditate autorità governative. La scuola di Vienna, per esempio, è un' "arte brutale e cinicamente perversa" basata su "ideali di bruttezza e spiacevolezza che non hanno esempi nel passato"; c'è nel modernismo un che di "anticristiano, irreligioso, ateo" rappresentato manco a dirlo, nei suoi elementi più significativi e fanatici da "campioni e condottieri israeliti"; a partire dal 1930 Farinacci attacca con estrema quanto dissennata violenza l' europeismo e il modernismo, condensando l'oggetto degli attacchi in un' immagine che farebbe perfino ridere se non fosse invece motivo di dolenti meditazioni: esortava infatti a distruggere la spirocheta novecentesca!"

L' arte fascista doveva essere "cristiana", "romantica" e "spontanea", di piena comprensibilità per il pubblico, che doveva tornare a casa contento con un motivo almeno da fischiare lungo la strada. Tre sono gli atteggiamenti dei musicisti italiani di fronte a questo *diktat*, come ha finemente notato per primo Rubens Tedeschi (*Addio fiorito asil*, pag. 157; Feltrinelli 1958): una *destra* perfettamente allineata (Mascagni, Giordano, Porrino, Allegra); un *centro*, sostanzialmente proteso verso un' arte gratificante e senza punte, ma decisamente consapevole della necessità storica di ascoltare le voci europee (Alfano, Respighi) e una *sinistra* composta di musicisti che si battono per una radicale opera di sprovvincializzazione della musica italiana (*in primis* naturalmente Casella e Malipiero).

I musicisti che componevano questa sinistra erano quelli che aderivano alla Società Italiana di Musica Contemporanea (SIMC), sezione italiana della International Society for Contemporary Music (ISCM) che era sorta a Saisburgo nell' estate del 1922 ed era stata ufficialmente costituita nell' anno successivo a Londra; il primo presidente fu E.J.Dent ed uno dei presidenti successivi è stato Goffredo Petrassi. Casella, convinto fascista, era la personalità dominante ed anche quella che avrebbe dovuto dare al regime una certa garanzia con la disponibilità della sua accettazione. Per il regime forse poteva essere rassicurante, non per i musicisti fascisti che, ostilissimi sempre a lui e a Malipiero, cercarono di silurarli con un famoso "manifesto" (che recava purtroppo anche le firme di Respighi e Pizzetti: ma la cosa non susciterà meraviglia in chi ci ha seguiti fin qui), pubblicato nel "Corriere della Sera" il 17 dicembre 1932. Casella definì il manifesto "reazionario e provinciale".

Ora la ragione per cui Casella fu lasciato relativamente in pace e poté svolgere una sua attività è così spiegata dal Tedeschi (Op.cit. pag. 157-158): "Questo gruppo, giovane e spregiudicato - la "sinistra" degli "avanguardisti" cui si accennava sopra - trova il suo alfiere in Alfredo Casella, instancabile attivista, e comprende i maggiori ingegni dell'epoca ... tra cui figurano parecchi antifascisti. Tutta gente che si sforza di salvare l' intelligenza, sia guardando al futuro sia, come Casella, nell' illusione che esso possa coabitare col fascismo.

Illusione che il regime lascia sopravvivere per bisogno di rispettabilità e di coperture intellettuali a livello internazionale”.

La diagnosi è sostanzialmente corretta ed accettabile; pecca però di un difetto che lo storiografia in generale non ha ancora eliminato: quello di considerare il fascismo come un fenomeno liquidabile con due o tre etichette valide a chiudere la questione (come il celebre tritico che risolve tutti i problemi con un Mussolini nevrotico condottiero, uno Storace grottesco simbolo di un’ Italia guerriera e marziale inesistente, e un Farinacci stolido ipostasi terrena della violenza fascista); sembra si sia ormai (meglio tardi che mai) fatta strada l’idea che nell’ identificazione staraciana del fascismo non si può più continuare, come è ampiamente dimostrato dall’ analisi più pertinente di uomini come Gentile e Spirito e soprattutto dagli studi che si son fatti su Giuseppe Bottai, a partire dal 1980 e che ebbero larga eco nella stampa di allora: il “fascista critico” (V.Vettori sul Telegrafo 21 nov.), l’ “eretico prudente” (AA. VV. La Repubblica 17 ott.), il “gerarca ideologo” (L’ Unità 28 ott.), il “gerarca a due facce” (G. Goria, Paese Sera 19 nov.), il “camerata della cultura” (C. Stajano, il Messaggero 21 nov.), il “fascista di sinistra, ma fascista” (L. Mangoni Cervelli in Rinscita, 17 dic.): tutte qualificate recensioni all’ importantissimo libro di G.B. Guerri: “Giuseppe Bottai, un fascista critico” (Feltrinelli, Milano, 1976), che fu seguito nel 1977 dalla pubblicazione del diario di Bottai a cura dello stesso Guerri (*Vent’anni e un giorno*, Garzanti).

Ora quella di Casella e del suo gruppo era una vera e propria fronda alla quale proprio Bottai guardava con compiacimento, tanto che “liberò”, proprio lui, Casella dallo scomoda compagnia di Lualdi(!) nella direzione del Festival di Venezia del 1937 e, Ministro dell’ Educazione Nazionale dal 1936, ebbe un’influenza ed un’ azione che andarono ben oltre le competenze dei suoi ministeri, come riconosce Pestalozza (Op. cit. pagg. XV, XV n.,CVIII, CXLIII n.,CLXXVII n.), che tende però ovviamente a minimizzarne la portata e avrebbe dovuto secondo me portare argomentazioni più convincenti, giacché Bottai, se non può essere collocato che “a destra” nel periodo dalla caduta del fascismo alla sua morte, svolse di fatto un’ azione “di sinistra” durante il fascismo.

Leggendo il Diario colpisce particolarmente una nota del 12 agosto 1940: il tema è la “cultura”. Dice Bottai: “Udienza a Palazzo Venezia per cose d’ ufficio. Nessuna divagazione. Gli [sc. a Mussolini] consegnò una lunga lettera sulla posizione della cultura italiana, in ispecie universitaria, dinanzi al conflitto: la crisi dell’ idealismo e del nazionalismo; il tentativo di rinnovamento culturale sulla base della corporazione, tra il ’30 e il ’34, culminato nel congresso di Ferrara; la segregazione in sé della cultura dal 1934 in poi. Non è solo, spiego, un processo da fare alla cultura, ma a noi stessi. Non si può chiedere alla cultura di affrontare i grandi temi politici dell’ ora, se ciò deve verificarsi solo nelle forme della

propaganda. Il contributo della cultura non può essere chiesto che nelle forme che le sono proprie: d' un esame libero e spregiudicato. Per cominciare: che il tema della nuova Europa non sia monopolio della Germania. Vi sono tesi italiane, nostre, fasciste da far valere sul contributo dello cultura". "Un' arte italiana - diceva a Casella ancora nel 1938- esiste e l'abbiamo difesa. Ora le compete una posizione avanzata nella grande offensiva che l'ordine nuovo porta all'antico. La battaglia degli artisti di oggi non sarà così facilmente esclusa dalla tradizione degli artisti di domani" (Citato da Casella in *Considerazioni sull'attualità musicale*, La Rassegna Musicale 1941 n. 6).

Sarebbe difficile anche qui, dopo avere ovviamente sorriso sulla mitologia nazionalistica, negare che i suoi artisti "di oggi" non sono le nullità che il fascismo portava alla ribalta, ma proprio quelli la cui opera sta per l'appunto alla base delle esperienze successive.

Comunque, che si voglia dare maggiore a minor valore all' appoggio che possono aver ricevuto da esponenti del regime, i musicisti importanti che operarono nel ventennio in pratica non se ne lasciarono condizionare, anche se, forse, per quella tendenza dell' intellettuale italiano a sfuggire l' impegno politico, che diventa in questo caso, paradossalmente "progressiva", come ha ben visto Guido Salvetti in una pagina magistrale che chiude secondo me, la questione dei rapporti fra i musicisti dell'Ottanta e il fascismo: "Ed anche il rapporto tra questa generazione e il fascismo, per quanto complesso, non può giudicarsi del tutto negativamente. Se in campo musicale lo spiritualismo nazionalista alimentò una visione aristocratica e classista della cultura sulla quale si alimentò il fascismo nascente, la responsabilità è ben divisa con quasi tutti gli altri campi della culture letteraria ed artistica, e persino economico-politica, anche di parte più insospettabile. Occorre però osservare - come è stato fatto in sede di storia della letteratura a proposito dell' ermetismo di Ungaretti o di Quasimodo - che la stessa aristocraticità di questo cultura poté preservare più facilmente alcuni settori dell' intellettualità dall'inserimento acritico e propagandistico nella volontà del regime fascista. È noto che Casella, convinto fascista, ebbe i suoi maggiori nemici presso gli stessi musicisti fascisti, che non potevano sopportare la sua totale indifferenza verso l' arte populistica (di strapaese o stracittà), né la sua apertura internazionale [basterebbe, mi permetto di aggiungere la sua sconfinata ammirazione per Mussorgskij, dei cui *Quadri di una esposizione* curò un' edizione italiana rimasta memorabile, superiore perfino a quella curata, e non è un caso, da Dallapiccola]. È d'altronde evidente che un' arte schiva e riservata come quella di G.F. Malipiero è quanto di più inutilizzabile per una dittatura di massa, tanto più per quel suo fondo amaro e pessimistico (ed infatti la *Favola del Figlio Cambiato* scatenò rabbiose reazioni).

Ma neppure le figure meno combattive e meno criticamente mordaci, come Pizzetti e Respighi, si piegarono veramente a prostituire la loro arte. Per un paradosso dello storia, insomma, la lunga tradizione di disimpegno politico dell'intellettuale italiano, e soprattutto del musicista, si rovesciava spontaneamente in una "non collaborazione" con il regime; ed essendo questo un regime totalitario, già la non collaborazione rivestì un significato di impegno e di testimonianza". (Guido Salvetti, *Il Novecento I*, vol. IX della *Storia della Musica* della S.I.M., Edizioni di Torino, Torino 1977, pagg. 188-189).

### • I musicisti della seconda generazione: i minori.

Numerosi sono i musicisti lo cui attività sorge come una selva di freschi rami novelli dai robusti tronchi dei vecchi dell' Ottanta. Una breve rassegna di nomi sarà utile per un primo orientamento sul nuovo terreno. Importanti fra gli allievi di Pizzetti sono Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), Nino Rota (1911-1979) e Virgilio Mortari (1902-1993). Il primo, fiorentino di nascita e naturalizzato americano, denuncia una stretta dipendenza da Pizzetti, spirituale e tecnica, in una serie di composizioni ispirate al teatro di Shakespeare e in un considerevole numero di liriche per voce e pianoforte (33 canti e 28 sonetti). Ha composto inoltre 11 *ouvertures* sinfoniche intitolate a drammi shakespeariani. La sua importanza è dovuta tuttavia, secondo me, alla musica originale per chitarra (molti pezzi solistici, due concerti con accompagnamento di orchestra) con i quali ha fornito un grosso contributo alla letteratura per questo strumento, fin troppe volte costretto a correre sul filo delle trascrizioni.

Nino Rota (che ha studiato anche con Casella) ho profuso nel corso della sua vita innumerevoli tesori di fantasia melodica, recuperando con estro e gustosa sensibilità moduli della tradizione operistica e strumentale del Sette e Ottocento. L'ha fatto con un suo caratteristico modo di "disimpegnarsi", il cui sostanziale *bon ton* dà alquanto sui nervi a chi si ostina ancora, fra l'altro, a negare lo statura novecentesca di Puccini dimenticando, fra le tante cose, anche il rispetto sincero che nutrì per il maestro lucchese uno Schönberg!

Una formuletta dal disarmante semplicità vale così a liquidare anche il *Cappello di paglia di Firenze* (1955) : "Teatro dei buoni sentimenti", formula con la quale si fa d' ogni erba un fascio e ci si preclude la possibilità di imbattersi in molta musica gustosa e pungente. È vero invece che Rota non ha saputo aggiornare il suo linguaggio e, nel cimentarsi con un testo del calibro e delle implicazioni di *Napoli milionaria* l'ha trasformato in un "bolso fumetto" (Tedeschi). Non si può infine tacere della maggiore attività di Rota, quella che gli ha fatto firmare almeno otto colonne sonore fondamentali (*Lo Sceicco Bianco*, *La Strada*, *Le Notti di Cabiria*, *La dolce vita*, *Fellini 8 e 1/2*, *Rocco*

e i suoi fratelli, *Il Gattopardo* e *Giulietta e Romeo*). Specialmente nel modo con cui ha saputo interpretare le fasce e le pieghe più riposte del discorso felliniano Rota si è veramente dimostrato il “principe della composizione per cinematografo” (Mila) per raggiungere vette difficilmente superabili nel celeberrimo tema de *La Dolce Vita*, innervato di sottili richiami a certe tossiche atmosfere di Kurt Weill, anche se manca ovviamente ogni traccia di amara, lacerante aggressività.

Di assai minore importanza e levatura sono stati gli allievi di Respighi, fra i quali meritano di essere ricordati Lino Liviabella (1902-1964), Ennio Porrino (1910-1959) e Gino Contilli (1907); il primo ebbe un momento di notorietà nel 1955 con l’opera *La Conchiglia* e contribuì ad assestare il linguaggio cromatico e politonale con esiti non sempre provinciali; il secondo merita di essere citato unicamente per il fatto di aver contribuito all’indagine sul folklore: sardo, ha incorporato in una composizione del 1952, *Nuraghi*, alcune danze primitive sarde con risultati di notevole interesse per l’assenza di compiacimento sonoro; il Contilli infine non ha che un’importanza storica: è stato fra i primissimi in Italia ad impiegare la tecnica dodecafonica.

Degli allievi di Casella ho raggiunto notevoli risultati artistici Mario Peragallo (1910) che dal maestro ha preso l’interesse per il nuovo e lo curiosità culturale; essendo riuscito, con una curva evolutiva che desta veramente meraviglia, a passare da giovanili posizioni veristiche (appena ventisettenne faceva rappresentare con successo un melodrammone alla Zandonai, *Ginevra degli Almieri*), ad un impiego intelligente, per niente dogmatico della dodecafonia. Nel 1947 compose *La Collina*, un lavoro teatrale che si basa su poesie della *Spoon River Anthology* di E. L. Masters e segna il suo ingresso, da autentico protagonista, in un teatro di impegno e di denuncia.

Giunge poi, nel 1954, al capolavoro: *Gita in Campagna* su libretto di Moravia, dove mette a punto un suo “personale impiego della tecnica dodecafonica, che non esclude l’uso di figure tematiche ben riconoscibili, simmetrie strofiche, ritmi di danza e perfino embrioni di forme chiuse” (Mila). Una dodecafonia filtrata attraverso lo spirito italiano, insomma, della quale avremo occasione di riparlare fra poco occupandoci di Luigi Dallapiccola.

Nel versante strumentale ha composto un *Concerto* per pianoforte e orchestra oggi dimenticato, che ha avuto tuttavia a suo tempo un enorme successo ed è stato più volte eseguito dal giovane Arturo Benedetti Michelangeli.

Appena un cenno infine ad un compositore interessantissimo (e famoso anche per la sua attività di organizzatore del *Festival dei Due Mondi* di Spoleto), la cui opera ha forse solo oggi finito di essere oggetto di feroci stroncature: Giancarlo Menotti (1911-2007). Scrive per esempio il Tedeschi (*Addio fiorito asil* cit., pag. 166): “Giancarlo Menotti rilancia nel primo dopoguerra una sorta

di verismo all' americana, a mezza via tra Hollywood e Puccini. A partire dal *Console* (prima esecuzione a Filadelfia nel 1950), l' italoamericano Menotti insiste nel rinfrescare gli schemi consunti dell' opera d' appendice alle fonti del film commerciale. Tutti i suoi lavori procedono per colpi di scena ad effetto: il bimbo morto, il padre fuggiasco, la madre suicida nel *Console*; il reduce cieco che spara revolverate (a vuoto) sulla fedigrafa [sic] in *Maria Golovin*; il meridionale accoltellatore miracolato dalla *Santa di Becker Street* e via dicendo. Vecchie ricette di teatro popolare su cui il compositore, per lo più anonimo e mai abbastanza buono, come dice Stravinskij, costruisce la sua colonna sonora. Un *collage* anche qui di formule scontate in cui la saccarina di un generico canzonettismo rivela il vuoto interiore”.

Ecco un esempio di massacro che non è né delicato né divertente, tante sono le cose che il Tedeschi è costretto ad ignorare, a partire dalla scaltrezza della scrittura musicale di Menotti, oggi universalmente riconosciuta, dalla ricchezza dell' invenzione melodica, dalla capacità di entrare con immediatezza in comunicazione con l' ascoltatore. È proprio questa capacità di Menotti di farsi intendere con immediatezza che fa velo al critico, il quale evidentemente non ha riflettuto a dovere sul fatto che non necessariamente un' opera d' arte è falsa se entra con immediatezza in comunicazione con il destinatario! Basterà riflettere, in proposito, all' ostinazione con cui da tante parti si è continuato a classificare come “falsa” l' aria di Cavaradossi “*Recondite armonie*”: il primo a fare questa curiosa denuncia, naturalmente dopo il “famigerato libello” di Fausto Torrefranca, fu Enrico Magni Dufflocq (*Centouno capolavori - Il Melodramma*, Bompiani), il cui giudizio è stato ripetuto apoditticamente per decenni!).

Negare a Menotti una notevole capacità drammatica, per quanto la sua musica non sia ovviamente priva di punti morti (ma quale compositore ne è immune? Verdi? Wagner?), sembra un' operazione dettata da una visione viziata da irrinunciabili presupposti ideologici e perfino stizzosamente dogmatici, che impediscono una visione serena ed equilibrata.

Menotti stesso ha chiarito il senso della sua produzione artistica e la sua concezione dell' arte allorché afferma:

“Tutta l' arte nasce dalla vita: si tratta però di trasferire gli elementi della vita a quel divino gioco ... che trasforma le melodie dei popoli più diversi, le loro danze, la loro sensibilità in fatto d' arte. Altrimenti si resta al folklore. Si potrebbe perciò dire che ogni arte ha una radice nel folklore mentre questi signori [l' allusione è ovviamente ai compositori radicali], che parlano di eurocentrismo e di colonialismo [si allude alla querelle degli anni Sessanta del secolo scorso fra Nono e Stockhausen], si servono di un linguaggio musicale che non ha alcuna radice popolare e, in sostanza, è rivolto soltanto ai loro colleghi! Che senso ha

tutto ciò? Vedi: io non sono comunista, ma sto leggendo con interesse il *Che cos' è la letteratura* di Sartre, il quale dice pressappoco che non esiste la letteratura senza l'aiuto del lettore. Da parte mia aggiungo che non bisogna comporre soltanto con i propri orecchi, ma anche con quelli di chi ascolta; perchè l' arte non è una ricerca puramente soggettiva e solitaria, ma in fondo una forma di amore ... L' artista è una specie di profeta, ma non di quelli destinati a parlare al deserto: un profeta che deve saper trovare chi lo ascolta, e non soltanto qualche collega o qualche critico, che deve saper trovare e seguire la propria strada, ma in una zona dove si possa anche vivere" (Nuova R.M.I. n. 4, luglio-agosto 1970, pp. 714-715)

Ora, se è inaccettabile questa specie di limitazione che viene posta all'artista il quale "deve" a volte parlare nel deserto perché il deserto si trasformi in futuri campi coltivati (e in questo caso, paradossalmente, il suo conservatorismo conduce Menotti a posizioni non lontane -se non per il fatto di essere autonomamente e spontaneamente accettate e dichiarate - a quelle famigerate di Zdanov), è pur vero che non è detto sia menomata la validità di un artista solo per il fatto che compone non "soltanto" con i propri orecchi, ma "anche" con quelli di chi ascolta! Si farebbe un massacro veramente indelicato e per niente divertente nella storia della musica! Quanto al Tedeschi "massacratore" di Menotti, sarà molto divertente, anche se indelicato, ricordare che proprio a lui capitò, nel 1955 (!), di partecipare la nascita in Italia, per i tipi di Feltrinelli, del libro scritto da un distinto "musicologo" statunitense (vedi a pag.273), sicuramente gradito a Rodrigo di Castiglia, che nutriva per la musica radicale gli stessi sentimenti che nutre oggi Menotti, con in più l' aggravante dell' astio e della completa, sdegnosa ignoranza dell' enorme portata di tale esperienza umana ed artistica (e perciò stesso socio-culturale).

Sono infortuni che capitano quando coll' ideologia di mezzo si "giudica e si manda" avvinghiando parecchie volte la coda! E meno male che a suo tempo la fortuna, per esempio, di *Suor Angelica* è stata affidata all' intelligenza di uno Zubin Mehta, quella della *Fanciulla del West* all' intelligenza e alla straordinaria sensibilità coloristica e psicologica di un Lorin Maazel, e non al *trobar cortes* di Tedeschi! E dire che Mehta è indiano, ma ha saputo essere più italiano ... di Gavazzeni, mentre il Tedeschi è italiano, ma per certe cose di casa sua è peggio che se fosse tedesco!

Ben altrimenti sereno ed equilibrato il giudizio su Menotti di Massimo Mila, che vuol esser riportato a chiusura di questo paragrafo: "Un postpucciniano, abilmente aggiornato sulla tecnica strumentale di Stravinskij ed esperto delle conseguenze introdotte nel teatro musicale dal realismo di Mussorgskij e dall' impressionismo di Debussy, è sostanzialmente Giancarlo Menotti, nato in Italia nel 1911, trasferito negli Stati Uniti dal 1927. Le opere comiche *Amelia al ballo*

(1937), *Il ladro e la zitella* (1939), *Il telefono* (1947), il tragico e grandguignolesco atto unico *Il Medium* (1947), e la drammatica opera *Il Console* (1950), su scottanti problemi della vita contemporanea e sul rapporto del cittadino verso lo stato, la burocrazia e il potere, sono i suoi maggiori successi. Di tutte le proprie opere Menotti è abilissimo librettista, dotato di sicuro senso del teatro e di eleganza verbale, specialmente nel comico (*Breve Storia della Musica* cit., p.417).

### • I musicisti della seconda generazione: i maggiori.

Quattro musicisti appaiono oggi veramente grandi, al di là delle mode e dei cambiamenti di gusto, nella generazione successiva ai maestri dell' Ottanta. In Valentino Bucchi, Giorgio Federico Ghedini, Goffredo Petrassi e Luigi Dallapiccola l' arte italiana, felicemente e definitivamente inserita in una dimensione europea, ha trovato quattro grandi creatori e quattro spiriti inquieti e tormentati, testimoni attenti e sovente scomodi della nostra vita., e, perché no, di quella che è, almeno qualche volta, la nostra cattiva coscienza.

In Valentino Bucchi, musicista che mi onorò della sua amicizia negli ultimi anni della sua vita, colpivano innanzi tutto la profonda umanità e disponibilità accompagnate da un misto di ingenuità apparentemente *naïf*, di magnanimità da *hidalgo*, di lucido vigore intellettuale. La critica non è mai riuscita a tutt' oggi a soffermarsi sulla sua figura con serenità di giudizio, anche perché sviata forse dalla preoccupazione di inserirlo in una "corrente", di operare insomma quella "catalogazione" che soltanto oggi non sembra più tanto di prammatica, ed alla quale certamente Bucchi è stato per tutta la vita comunque refrattario. "Isolato" è stato definito più volte, anche se, forse, oggi a tanto grande distanza dalla morte la definizione che più gli si addice è quella di musicista "libero".

Proprio l' aspirazione alla libertà, in ogni accezione possibile della parola, gli dettò nel 1949-50 uno dei suoi capolavori, quei *Cori della pietà morta* su testo tratto da *Foglio di via* di Franco Fortini, che segna anche uno dei momenti più alti nell' Italia del dopoguerra, del calo di un artista nella realtà dell' impegno civile e morale. Bucchi si fece cantore, spinto fino all' epica, di quegli ideali della *Resistenza* che tanta materia di ispirazione hanno dato ad artisti di tutte le tendenze, fino a costituire un' abusata, facile mitologia e a dar segni di logoramento, aprendo la strada perfino a forme di retorica deteriore. Nei *Cori* bucciani alcuni episodi della *Resistenza* sono rievocati in un' atmosfera tesa e spasmodica con un *pathos* profondo che non trabocca, anzi si rapprende in gelide impennate che hanno in sé l' alitare della tragedia.

C'è in Bucchi un' esigenza di libertà che va intesa nel duplice senso di "premessa etica e fine dell' esperienza umana, che si manifesta nella sua creatività, e di libertà da ogni tipo di conformismo estetico, di retroguardia o di avanguardia che sia. Libertà che si traduce, tra l'altro, in una totale mancanza di preclusioni, sia nei confronti di mezzi discorsivi tradizionali, sia nei riguardi dei più recenti procedimenti stilistici di scrittura e di tecnica strumentale" (Roman Vlad). Questo bisogno di libertà lo ha reso forse il più profondo e consequenziale di quanti compositori si sono occupati in Italia di microintervalli: fu proprio lui a proporre al chitarrista C. Carfagno la chitarra quartitonale, strumento dalle eccezionali possibilità espressive, che fu realizzato con appassionata competenza dal liutaio romano Giuseppe Teti.

Un ricercatore, dunque, un inquieto, Valentino Bucchi, ma anche un artista restio a credere che l' impegno, comunque inteso, possa dar valore ad una composizione che non abbia valore intrinseco di carattere squisitamente musicale! Un compositore libero, ancora oggi difficilmente etichettabile, anzi non etichettabile, e pertanto scomodo, a volte persino fastidioso, come chiunque frughi senza riguardo negli inferni della coscienza. Eppure "impegnato" egli fu: militante radicale, ha tradotto eloquentemente la sua commossa simpatia per la non-violenza nelle strutture spesso aspre e ferrigne, ma sempre illuminate e pregnanti, di un' altra opera fondamentale: il *Colloquio corale*, composto nel 1972 su versi di Aldo Capitini, apostolo della non-violenza ed ideatore delle prime marce della pace.

Il fatto è che l' impegno di Bucchi era un impegno morale, alieno dalla piazza, alieno da ogni esteriorità apodittica e velleitaria: credo di poterlo definire oggi uno degli ultimi giganti che avessero, operante dentro, un "fanciullino". Era capace di estasiarsi per una goccia d' acqua e di gridare contro le nubi, capace di inebriarsi per una suggestiva successione di accordi e di spegnere l' essenza stessa della musica in una schopenhaueriana negazione del concetto stesso di vibrazione sonora, capace di abbeverarsi alle fresche sorgenti dell' *Orfeo* di Monteverdi e di lanciarsi nella più scabrosa ed ingrata delle avventure sonore in nome della sua esigenza di libertà (non, si badi bene, di anarchia!).

È infine questa esigenza di esprimersi con piena libertà senza dover rispondere di nulla a nessuno, che ne fa un Giano bifronte: accanto infatti a musica amarissima e tossica (*Il Coccodrillo*, per esempio: quattro atti in due tempi su libretto suo e di Pezzati, che suscitarono un pandemonio al loro primo apparire a Roma nel 1971, dopo la vernice del Maggio Musicale Fiorentino del 1970, e divisero profondamente anche la critica) troviamo musica da favola, deliziosa e serena, come nella "cantafavola" *Una notte in Paradiso*, rappresentata nel 1960 (XXIII Maggio Musicale Fiorentino): due facce eterne ed emblematiche.

Fecondo autore di teatro, Bucchi ha contribuito in maniera notevole anche alla musica strumentale. Di pieno rilievo nel panorama della musica della seconda metà del Novecento rimangono: un *Quartetto* per archi (1956), il *Concerto per clarinetto solo* (1969) e tre concerti per solista e orchestra (*Concerto in rondo* del 1957 per pianoforte; *Concerto lirico* del 1958 per violino e *Concerto grottesco* del 1967 per contrabbasso).

La piena riuscita artistica è da riconoscersi, a mio parere, nel *Concerto lirico* (Miami, California, 30 gennaio 1959) che ha al suo attivo un numero enorme di esecuzioni per un'opera novecentesca: in esso Bucchi ha posto in opera uno sfruttamento abilissimo di tutte le risorse dello strumento e ne ha fatto un "momento musicale" di esemplare essenzialità, "imperniato su un costante evolversi della linea solistica del violino, lanciato in una serie di ampi intervalli di intensa suggestione. Il lavoro consta di un solo tempo, ma si articola in vari movimenti, quasi una forma ideale di rondo a sette parti, il cui nucleo centrale è costituito da un'ingegnosissima cadenza" (Liliana Pannella).

Laureato in filosofia, Bucchi esercitò a lungo in gioventù la critica musicale, specialmente nel giornale "La Nazione" di Firenze; diresse il Conservatorio "Morlacchi" di Perugia e morì quando aveva da poco assunto la direzione del "Cherubini" di Firenze.

Quella statura di musicista di piena grandezza della quale Carlo Mosso ancora dubitava nel 1969, a quattro anni dalla morte del compositore, deve essere oggi riconosciuta a Giorgio Federico Ghedini. Scriveva allora Mosso (*G.F. Ghedini: un itinerario stilistico*, in *La Musica Moderna*, Fabbri, pag. 65): "Non tutti sembrano concordi sulla effettiva grandezza del musicista piemontese. Le cause di questo contestato riconoscimento sono molteplici: innanzi tutto vanno cercate nella natura stessa della sua musica; nella copiosa produzione non tutta allo stesso livello qualitativo; nell'isolamento geografico nel quale lavorò per circa trent'anni; infine nell'estraniamento culturale che gli impedì per lungo tempo un fecondo contatto con le grandi correnti europee del pensiero moderno. Ghedini non si ritrovò moderno, calato nella contemporaneità, come uno Stravinskij o uno Schönberg, quasi per fatalità di eventi; per diventarlo dovette lottare a lungo contro un particolare tipo di musicalità che gli era innata, contro quella facilità che era una componente del suo poderoso mestiere. Chi si accinge ad analizzare tutta l'opera ghediniana ai fini di un'esauriente analisi critica, si trova necessariamente costretto a separare quella zona creativa che giunge sin oltre i trent'anni, nei riguardi della quale qualunque giudizio estetico deve essere sospeso, poiché riesce veramente arduo ritrovare in quegli stentati inizi la futura personalità del musicista piemontese".

Questo giudizio è a suo modo esemplare poiché contiene tutti i dati positivi riconoscibili nell' arte di Ghedini ed è impostato al tempo stesso ad una ragionevole prudenza. A distanza di oltre cinquant'anni riserve di questo genere sembrano pienamente superate, in quanto da un lato si guarda ormai da un bel pezzo con occhio nuovo alle opere ghediniane anteriori al 1940, l'anno che vide nascere i primi indiscussi capolavori (l' opera *Le Baccanti*, su libretto di T. Pinelli, da Euripide, e il pezzo sinfonico *Architetture*): penso in particolare alla *Partita* del 1926 e al *Concerto grosso* del 1927, troppo frettolosamente liquidati ed archiviati come frutti della "moda" del ritorno al passato strumentale italiano. Si riconosce oggi a questi pezzi (ma nel gruppo dei pezzi "recuperati" c'è anche il *Pezzo concertante* del 1930 ed una grande opera corale, la *Messa del Venerdì Santo* che non aveva potuto essere valutata appieno in quanto, composta nel 1929, era stata eseguita per la prima volta nel 1949) un rapporto con la civiltà musicale settecentesca determinato "non tanto da un debito di prammatica quanto da autentiche ragioni ispirative" (Piero Santi).

E sembra oggi da rivedere definitivamente anche la liquidazione di un Ghedini che si sarebbe progressivamente "involuto", temperando e smussando tutti i suoi ardimenti armonici e timbrici fino ad accentuare la scorrevolezza melodica: aveva cominciato Armando Gentilucci che era giunto addirittura a parlare di "ripiegamento di marca neoromantica e tradizionalistica" (voce Ghedini in *Guida all' ascolto della musica contemporanea*, Feltrinelli, 1969). Il fatto è che in Ghedini la tendenza all' "uscita" melodica e nettamente captabile è stata una costante fin dai primissimi lavori, mentre proprio quel "solidissimo mestiere", che non si può mancare di riconoscergli, gli ha permesso di accostarsi con animo nuovo ai tesori dell' antico strumentalismo italiano "cogliendone sapientemente i succhi più saporosi", come lucidamente annotava Giacomo Manzoni (voce Ghedini, in *Guida all' ascolto della musica sinfonica*, Feltrinelli, 1967), e non già rispecchiando niente altro che "un gusto per la costruzione astratta" (Gentilucci, op. cit.).

L' arte di Ghedini era infine basata su una sorta di infallibile sesto senso nell' individuazione dei timbri vocali e strumentali, e a questa caratura timbrica egli ha sempre subordinato il linguaggio, accettando sfaccettature politonali e non disdegnando il momento atonale. In quest'ottica è evidente che il preteso "temperamento" delle asprezze armoniche è una precisa scelta che non intacca minimamente la sostanza del tessuto timbrico ghediniano e soprattutto non lascia cadere la tensione del dialogo e la fantasiosa ricchezza ed originalità dell' invenzione. Solo se questi elementi, presenti ed operanti da sempre in Ghedini, fossero venuti meno nelle opere degli ultimi anni, sarebbe oggi legittimo parlare di "involuzione" o di "ripiegamento neo-romantico": che queste doti si siano, anzi, accentuate ed affinate non potrà non prendere atto chi si accosti con

animo scevro da pregiudizi alla bellissima *Sonata da Concerto* per flauto, archi e percussioni del 1958!

Il momento più alto dell'arte ghediniana è tuttavia il *Concerto dell'albatro*, composto nel periodo della piena maturità (1945) con un linguaggio estremamente flessibile ed aperto ad innumerevoli eventi, non esclusa l'atonalità, nell'intento, perfettamente riuscito, di ricreare autonomamente, per profonda risonanza interiore, il clima di stupefatta fissità e di angosciosa estenuazione che conduce come al fatale chiudersi in un gorgo di promordiale silenzio. Pensando specialmente a questo concerto, A. Piovesan scrisse che la musica di Ghedini investiva un dramma ed apriva "desolati paesaggi arrivando fino all'orlo della paura". E paura ed angoscia, mescolate ad un sottile brivido di esaltazione per la presenza dell'ignoto, sono componenti essenziali del *Concerto dell'albatro*, insieme allo sgomento che dà l'immenso quando di esso è impossibile tentare di illuminarsi!

È proprio, anzi, per questo oggi più che mai attuale senso di angoscia, dove non c'è più traccia della dionisiaca "furia timbrica" delle *Baccanti*, ma si attua piuttosto una "meditazione timbrica" di netta marca esistenziale, che non mi sembra più possibile parlare di neo-romanticismo, espressione che ricorre anche in Mila, ma con un significativo rimando a Beethoven.

Nel *Concerto dell'albatro* un testo che funge da stimolante e non entra in "collaborazione" con la musica (le viene giustapposto nell'ultimo movimento per mezzo di una voce recitante, in prospettiva dunque atemporale, e non contemporanea come avviene per esempio nel *Survivor* schönberghiano) vale a scatenare una ridda di pensieri che mettono a fuoco il dramma di una generazione che usciva da una guerra terribile, con esperienze allucinanti e tante belle illusioni ridotte ad un mucchio di ceneri: il narratore, anzi, può parlare proprio perché la sua è una situazione di "perpetuo esilio", avendo egli perduto "le meschine memorie di tradizioni e città che ci distruggono".

Ma ecco tutto il brano, che è una delle più celebri pagine del *Moby Dick* di Melville (non sarà inutile ricordare che poco prima Cesare Pavese aveva raggiunto forse il culmine della sua abilità di traduttore proprio con questo immortale romanzo del mare e dell'angoscia):

*Ero salito sul ponte coperto di nubi e là vidi, gettato sulle boccaporte di maestra, un essere regale, pennuto, di immacolata bianchezza e dal sublime, romano rostro adunco. Ad intervalli esso allargava le ali immense da arcangelo come per abbracciare qualche arca santa: stupefacenti palpitazioni e sussulti lo scuotevano. Quantunque incolume materialmente, esso cacciava strida come il fantasma di un re in preda ad una soprannaturale disperazione.*

*Attraverso i suoi inesprimibili, stranissimi occhi, mi pareva di scorgere segreti che giungono a Dio. Come Abramo dinanzi agli angeli io mi*

*inchinai. L'essere bianco era tanto bianco, le sue ali tanto immense, e in quelle ali del perpetuo esilio io avevo perduto le meschine memorie di tradizioni e di città che ci distraggono.*

*A lungo contemplai quel prodigio di penne. Alla fine il capitano ne fece un messaggero legandogli intorno al collo uno scritto e poi lasciandolo fuggire. Ma io non ho nessun dubbio che il messaggio indirizzato all'uomo fosse portato in cielo, quando l'uccello bianco volò a raggiungere i cherubini alati, invocanti, adoranti.*

La musica si pone quale mirabile proiezione del testo con un'insanabile divergenza nel finale su cui nessun esegeta sembra ancora essersi soffermato: mi permetto pertanto di esporlo perché, se non m'inganno grossolanamente, non è privo d'importanza. Nel finale infatti della *méditation* melvilliana l'albatrocigno si ricongiunge platonicamente al suo Apollo salendo in un volo libero e rapinoso nell'immensità del cielo che l'inghiotte, felice del naufragio; un momento positivo e vincente che richiama, e ne prende le distanze, un momento negativo e perdente: un altro albatros dalle inutili ali da gigante, anch'esso immerso in un tormentoso esilio senza conforto di lontani, ma irraggiungibili cherubini. La musica di Ghedini suggerisce innegabilmente uno sprofondamento, uno spegnersi della volontà in una gora di silenzio: il messaggio insomma, indirizzato all'uomo, non giunge, non che in cielo, nemmeno all'uomo stesso!

Si pone quindi oggi una domanda: la religiosità di Ghedini fu autentica? La risposta non può essere che affermativa se si ascoltano attentamente la *Messa del Venerdì Santo* e, più ancora il *Credo* di Perugia, la *Lectio Libri Sapientiae* e soprattutto lo splendido *Concerto spirituale per l'incarnazione del Verbo divino*, che è del Ghedini ormai assestato sul possesso di certi suoi connotati definitivi (1943).

Una testimonianza vigorosa è quella di Attila Poggi, che il Mosso cita (Op. cit. pp. 71-72) accreditandola: "Una religiosità autentica, come componente dell'attività creativa, si può reperire viva e sincera nel nostro musicista che, a chi non lo conosceva a fondo, poteva sembrare estraneo ad ogni interesse confessionale. Il Ghedini che frequentava l'ambiente dell'arte, gremito di amici, allievi ed ammiratori, il maestro vivacissimo, scanzonato, estroso, scettico, indifferente ai problemi della religione, o tutt'al più sensibile ad una vaga religiosità di tipo estetizzante, in realtà non era affatto quello che appariva. Il mondo del Cristianesimo, ricca di verità folgoranti, di patrimoni d'arte e di storia, suscitava in lui reazioni di un'ampiezza e di un'intensità imprevedibili. Rimeditato nei testi biblici, nelle immagini della poesia e della pittura medievali, attraverso la vicenda francescana, o amorosamente studiato nelle creazioni della polifonia romana e veneta, specie nei fasti gabrielliani e monteverdiani, quel mondo faceva vibrare

una corda nascosta e profonda, che Ghedini amava celare per una sorta di pudore, come per difenderne la purezza dalla curiosità indiscreta del mondo profano”.

Religiosità profonda, dunque, intensamente vissuta. Il *Concerto dell'albatro* è un momento drammatico di crisi, reazione alla tragica realtà della guerra, all'acuirsi del senso tragico della vita, cui possiamo aggiungere una spessa componente esistenziale, un salutare momento di disperazione, delibato il quale o la parola manca o bisogna *lernen zu beten*: cosa appunto che Ghedini fece, ed anche per lui, come per il Maestro di *Moses und Aron*, pregare non fu, mi pare, una scoperta, ma un bene ritrovato!

Il *Concerto dell'albatro* è in cinque tempi: un *largo* intenso e sostenuto, un *andante un poco mosso* dagli imprevedibili sussulti, un *andante sostenuto* dove “gli strumenti concertanti si abbandonano a un canto desolato, quasi voci umane che cercassero di comunicare, di riempire con il suono delle loro parole, lentamente pronunziate, il vuoto che le circonda” (Gentilucci, op. cit.) e, alla fine, la *cadenza* della voce recitante che si spegne nel silenzio.

Il mare, che aveva avuto già gran parte nel cosmo sonoro ghediniano (nell'opera *Maria d'Alessandria*, con la sua sonorità attonita e stupefatta, nella *Marinaresca* e nel *Baccanale* del 1933, dove le grida dei forzati in una galera ed un frammento di Pindaro scatenano un'impressionante orgia sonora), trova nel *Concerto dell'albatro* una delle sue rappresentazioni più pregnanti e suggestive.

Goffredo Petrassi si mise in luce come compositore nel 1932 con una *Partita* che rivelava in lui al tempo stesso l'ossequio alla tendenza dominante allora in Italia, come si è visto a recuperare le vecchie forme strumentali settecentesche italiane, ed una precisa, ben avvertibile volontà di superarle.

Questa doppia natura di attento e critico seguace del neoclassicismo stravinskiano e di prezioso conoscitore del patrimonio musicale nazionale (era già un espertissimo conoscitore di partiture quando era ancora studente a causa di un lungo periodo trascorso in un negozio di musica come commesso) era già allora la più eloquente testimonianza di una natura musicale estremamente “curiosa” ed aperta ad ogni tipo di esperienza in un'ansia continua di conoscere e di sperimentare.

È certo il compositore romano, dopo aver legato il suo nome ad una musica estroversa, improntata ad un “gusto per le forme ampliate, esornative, magniloquenti” (son parole sue), e dopo essere passato in un secondo momento, al contrario, ad un atteggiamento più meditativo ed introverso con un notevole approfondimento della tematica religiosa, è stato l'unico della sua generazione ad avere avuto un reale peso nella musica d'avanguardia dell'ultimo quarto del

secolo scorso e ad aver goduto di un certo credito presso i musicisti “d’avanguardia”, operanti in quell’ ultimo quarto di secolo.

Di fatto Petrassi si venne a trovare nei suoi ultimi anni in una posizione che lo fece apparire spesso fra le avanguardie, anche se in alcuni settori di queste ultime non gli veniva riservato un trattamento di favore rispetto ad altri “vecchi”. E d’altra parte - come acutamente annotava a suo tempo Leonardo Pinzauti - il suo cammino di compositore, se si presentava fra i più aperti sul mondo del dopoguerra, non rinunciava ad una “pacata, ma netta differenziazione”, né tantomeno appariva intenzionato a barattare il proprio umanesimo con mitologie intorno agli “anni zero” della musica!

Già la *Partita* del 1932 rivelava una completa indipendenza espressiva ed era protesa verso le nuove e complesse esperienze degli anni che seguirono, esperienze caratterizzate dall’ analisi profonda e dall’ utilizzazione ottimale di tutti i fenomeni musicali (ma non solo musicali: sarebbe più esatto dire artistici in generale) che lo circondavano.

Questo spiega i suoi famosi tre stili: il primo, influenzato culturalmente dall’ arte barocca romana, finisce intorno al 1940, anno che vede nascere lo splendido, vibrante *Magnificat*, che era stato preceduto (1936) dal *Salmo IX* per coro, archi, ottoni, percussioni e due pianoforti. Alla base di questi affreschi corali sta ovviamente Stravinskij, anche se “la religiosità di Stravinskij, che regge la ieratica e sacro-mistica *Sinfonia di Salmi*, non può essere raffrontata all’ aggressivo *Salmo IX* o al pur più conciliante *Magnificat*, che sono tutti e due concepiti nello spirito di una chiesa militante” (John S. Weissmann).

Nel secondo periodo stilistico (1940-50) si ha un proseguimento dell’ indagine sulla vocalità che porta il Maestro a dettare due autentici capolavori del Novecento: l’ amaro e poderoso *Coro di morti* e la cantata *Noche oscura*. Il primo è un’ impressionante meditazione sul “destino dell’ uomo e sul fine ultimo dell’ esistenza”, basato com’ è sui versi che Leopardi collocò come “prologo”, nelle *Operette Morali*, al *Dialogo di Federico Ruysch e le mummie*, mentre nella seconda si evidenzia una religiosità profondissima, ma inquieta e tormentata, basata sul testo di un mistico spagnolo, s. Giovanni della Croce, il cui tema è appunto l’ oscura notte che l’ anima aborrisce mirando al cielo ed abbandonando “la propria condizione terrena per la segreta scala della contemplazione mistica”. La cantata, che chiude il secondo periodo, costituisce il vertice della produzione vocale del Maestro, che comprende anche alcune opere, fra cui, nel periodo che ci interessa spicca *Il Cordovano*, composto fra il 1944 e il 1945, ed eseguito per la prima volta a Milano, Teatro alla Scala, il 12 maggio del 1949. Il libretto deriva da un testo di M. de Cervantes tradotto da Eugenio Montale: si tratta dell’ intermezzo dal titolo *Il vecchio geloso*, composto nel 1615 e derivante da altro testo dello stesso autore, per la precisione una delle “novelle esemplari: *Il*

*geloso d'Estremadura*. La storia in sé, in fondo, è fra le più scontate. Una giovane moglie (Lorenza, soprano lirico), che il vecchio marito (Cannizares, basso) non può e non vuole soddisfare, fa entrare in casa un amante grazie all'interessamento della ruffiana Hortigosa (contralto), la quale per farla in barba al vecchio ricorre ad uno stratagemma per lo meno singolare: avvolge il giovane in un grande tappeto arrotolato (un tappeto *cordovano*). I due amanti si abbandonano all'amore: Lorenza esterna la sua soddisfazione cantando stornelli a piena voce! Il vecchio Cannizares si insospettisce e tenta di entrare nella stanza galeotta, ma al momento giusto Lorenza gli getta un faccia una catinellata d'acqua e l'amante, approfittando del momentaneo accecamento del vecchio riesce a svignarsela. Il vecchio e la moglie si riconciliano: accorrono musicisti e ballerini che sotto l'apparenza di celebrare la riconciliazione in realtà festeggiano la felice unione dei due giovani amanti. La storia in sé, si diceva, è abbastanza scontata, ma la musica di Petrassi, assai complessa e ricca di colori e di inventiva, crea un piccolo capolavoro di allusività e di finezza nei risvolti psicologici delle intuizioni drammatiche.

Dal 1950 in poi Petrassi abbandona le opere vocali e si dedica quasi esclusivamente a quelle strumentali. Fra il 1951 e il 1972 compone otto *concerti* mirabili per la raffinatezza della scrittura, la fantasia dell'invenzione ritmica e timbrica e la magia di un linguaggio che, anche quando, come nel n. 3 (intitolato *Récréation concertante*, del 1953) o nel n. 4 (per orchestra d'archi, del 1954), si accosta a procedimenti della cosiddetta "seconda scuola viennese", rimane sempre personalissimo e tale da mantenerlo inserito a pieno titolo nel flusso più vitale dell'avanguardia musicale che lo circondava. È questo il terzo periodo stilistico che lo ha caratterizzato praticamente fino alla morte, avvenuta nel 2003 (era quasi centenario, essendo nato a Zagarolo nel 1904!). E in effetti la sua *curiositas* lo ha portato a fare propri alcuni procedimenti tipici di certa musica "d'avanguardia", a farsi dall'adozione dell'*alea*, avvertibile nel finale del *Concerto* per flauto e orchestra del 1960, dedicato al grande flautista Severino Gazzelloni. Come tuttavia l'assunzione di elementi "viennesi" non era accompagnata dall'angoscia espressionistica (anzi al contrario veniva sovente associata ad andamenti aerei e perfino voluttuosi), così anche l'*alea* è sì una libertà lasciata all'esecutore, ma ben delimitata nel suo campo d'azione e non investe mai la sostanza del discorso, del quale costituisce semplicemente un interessante sfrangiamento, un po' "anarchico", ma momentaneo e ben controllato nell'economia dell'insieme.

Il sesto di questi concerti (composto nel 1964 e in realtà settimo nel catalogo del Maestro che aveva composto il primo concerto della sua carriera nel 1934, nel pieno del periodo "barocco") può essere considerato in qualche modo il punto di partenza per un quarto stile petrassiano, l'ultimo, quello cioè che muove

dall'ansiosa ed attenta considerazione dei fenomeni musicali di una certa "avanguardia" che aveva in Pierre Boulez una delle sue punte mondiali di spicco. Non a caso Gentilucci (*Settimo Concerto*, in *Musica minima*, Milano 1966) già considera la tecnica costruttiva di questo *settimo concerto* una summa delle esperienze petrassiane del dopoguerra ed altrove dichiara: "Nel *Settimo Concerto* la tecnica di affermare dati formali vicini alla tradizione per inquietarli poi senza tregua, senza mai giungere ad una trionfante sintesi, viene portata a un massimo di concentrazione sinfonica. Non inganni il lancinante accordo terminale dei legni e degli ottoni in fortissimo: esso giunge inatteso dopo un episodio tutto snodato su lievi sonorità e sguscianti disegni, e non aspira a glorificazioni, a vitalismi *stürmer*" (*Guida all'ascolto* cit., pag. 309).

È appunto l' insaziabile *curiositas* che ha sempre sorretto Petrassi e lo ha spinto ad un atteggiamento di "benevolenza" (la parola è sua!) anche verso le forme più "folli" dell' "avanguardia" spinta, dalle quali è stato anche fatalmente costretto a prendere vistosamente le distanze: è un atteggiamento che appartiene alla più pura tradizione umanistica che implica, nella sua ideale realizzazione, il perfetto equilibrio fra un bisogno incoercibile di tutto conoscere, tutto sperimentare (si rammenti in proposito il perno dell' umanesimo occidentale: *homo sum, humani nihil a me alienum puto!*) e la capacità di giudicare, distinguere, tagliare *il troppo e' l vano!*

*Curiosus*, ma lucidamente capace di controllare le conseguenze estreme della *curiositas*, Goffredo Petrassi ha continuato a comporre fino a tardissima età: fra le sue cose migliori vanno infatti annoverati i *Frammenti* per orchestra e i *Tre cori sacri* a cappella (1983), nonché la *Sestina d'autunno* per sei strumenti (1981-82) e le *Laudes creaturarum* per voce recitante e sei strumenti (1982). Risale al lontano 1968 un' affermazione che il Maestro ci confermò ancora valida quando avemmo l'occasione di avvicinarlo al I° *Festival del CIPAM* a Sargiano (Arezzo) nel 1982, e che possiamo considerare valida per l' intero quarto periodo della sua produzione: "L' arte è stata sempre ... des inventions et des decouvertes! È evidente che siamo in un'epoca in cui si scontrano due culture, quella umanistica e quella scientifica; c'è chi ha sposato la seconda [l'allusione è rivolta -credo- principalmente a Stockausen]. Ma questa è una cosa alla quale non posso assolutamente aderire: per me la cultura umanistica è ancora valida, anche se penso ad una cultura umanistica che accolga in sé molte sollecitazioni che le vengono dalla scienza. E se non escludo, dunque, che i riflessi di altre discipline possano toccare l'arte, ciò non significa che l'arte come tale debba essere snaturata. Se si vuole, la si può arricchire, non certo, però, cambiando la sua natura" (L. Pinzauti, *A colloquio con G. P.*, Nuova R.M.I., n. 3 maggio-giugno 1968, pag.485).

Goffredo Petrassi ha affiancato all'imponente attività di compositore un'altrettanto intensa attività di organizzatore, docente, saggista e perfino di direttore d'orchestra, specialmente in vari paesi d'Europa e d'America; è stato sovrintendente del Teatro *La Fenice* di Venezia, direttore dell'*Accademia Filarmonica Romana* e presidente della *Società Internazionale di Musica Contemporanea*; per oltre tre lustri, fra il 1958 e il 1974, ha tenuto un corso di perfezionamento di composizione presso l'*Accademia di S. Cecilia* a Roma.

Luigi Dallapiccola, nato a Pisino d' Istria, che ancora faceva parte dell'Impero Austro-ungarico, ha eluso completamente nei suoi anni d'apprendistato le suggestioni stravinskiane ed ha avvertito invece, primo compositore italiano, il senso e la portata delle lezioni di Busoni da un lato e di Mahler dall' altro.

La sua partenza avviene all' insegna di un diatonalismo che lo conduce, dopo il pagamento di un tributo d'obbligo con la *Partita* del 1933 (che non a caso, però, non è strumentale, ma per voce di soprano e orchestra), poco più che trentenne al capolavoro indiscusso: i *Cori di Michelangelo il Giovane*. Con questo imponente affresco vocale e strumentale (si tratta di un ciclo in tre serie: per coro a cappella, per coro e 17 strumenti, per coro e grande orchestra) che è strutturato nei termini di un gigantesco *climax* timbrico ed espressivo, Dallapiccola si pone alla testa di quella tendenza verso la costruzione di un' arte vocale del Novecento che si suol definire "neomadrogalismo" (o "madrigalismo drammatico") italiano che ha in Petrassi l' altro grande padre fondatore (cui anzi Mila sarebbe propenso ad attribuire il primato).

Questo "madrigalismo drammatico" è, sia detto *en passant*, uno dei filoni più fecondi, se non addirittura il filone caratterizzante, del Novecento italiano, tanto che perfino Sylvano Bussotti, forse il più "isolato" e ferocemente soggettivo dei compositori della sua generazione, gli paga un primo tributo nel 1960-61 (*Torso*, per voci e orchestra, per il quale ci sarebbe ovviamente anche tutto un altro discorso da fare) e salda il conto nel 1967 con un autentico capolavoro che stupì amici e nemici: il madrigale a sei voci *Ancora odono i colli*.

Subito dopo i *Cori* Dallapiccola avvertì (e anche in questo fu un autentico pioniere) che i mezzi tradizionali non potevano essere più idonei ad esprimere una sua inquietudine, un suo modo tutto personale di sentire contraddizioni e di reagire ad ogni tipo di violenza: si avvicinò pertanto alla musica dodecafonica che non si limitò ad accettare quale "componente" del suo linguaggio, ma come costituente *tout court* del suo linguaggio, accettandone anche il clima espressionistico con tutte le conseguenze.

Come ha finemente notato Camillo Togni, il rapporto di Dallapiccola con Schönberg è fondamentale, perché nella rivoluzione linguistica messa in opera

dal Maestro di *Moses und Aron* il musicista istriano trovava un'arma potente per dare un carattere di assolutezza e perentorietà alla sua protesta contro una società "violenta" che strania l'uomo e lo priva dei suoi valori con le più varie e spesso sottili vie di costrizione (un fenomeno che è andato ampliandosi di decennio in decennio fino a raggiungere oggi picchi che Dallapiccola non avrebbe potuto nemmeno immaginare!).

Questo tipo di dramma dell'intellettuale che non si riconosce nei risvolti della propria epoca e cova in sé una crisi profonda per sublimare, o almeno denunciare la quale muove alla ricerca ansiosa ed inquieta di novità di linguaggio e di forma, è di sempre! Dovendo fornire un esempio clamoroso citerei Euripide, il cui prepotente bisogno di uscire da una gabbia di conformismo e di pregiudizi lo spinse, per esempio nella *Medea*, a scolpire potentemente i tratti dell'intellettuale "isolato" ed invisibile alla folla, ripagato naturalmente con un disprezzo che lascia tuttavia il segno, traducendosi in un'angoscia e in una frustrazione che tengono sveglia la coscienza.

Nel caso specifico del musicista "dodecafonico", il suo rapporto "difficile" con la massa (e addirittura impossibile e perdente con i regimi totalitari ed oppressivi di tutti i colori) viene ad essere un qualcosa che acuisce la sensibilità ed esalta l'intelligenza, dà coscienza di sé e coinvolge nel gorgo della crisi anche l'uditore.

In altri termini il compositore dodecafonico offre un prodotto che non molce, non asseconda, non gratifica e non piace, e che quindi la comune sensibilità rifiuta; questo rifiuto si traduce in un'aspra lotta che costringe al massimo dello sforzo: da una parte l'autore che vuole imporsi e dettare forte e chiaro il suo messaggio, e dall'altra l'uditore che, se possiede un minimo di cultura e di *humanitas*, è costretto, in caso di rifiuto, a tentare di spiegare a se stesso il motivo del rifiuto medesimo. Come ognuno ben comprende questo tentativo gli costa fatica, lo costringe ad informarsi, a "saperne di più", e quindi in ultima analisi lo fa crescere e progredire: esattamente quello che ogni regime totalitario che si rispetti tenterà sempre in tutti i modi di ostacolare e di impedire!

E questo spiega la guerra ottusa, implacabile e feroce che i regimi totalitari hanno sempre condotto contro la musica radicale, dalla presa di posizione di Zdanov nell'Unione Sovietica staliniana (che ebbe in Italia, negli anni immediatamente successivi al secondo conflitto mondiale, una pedissequa applicazione nelle note tesi di Togliatti sull'arte e sul rapporto fra l'artista e lo stato in una società socialista) alle grottesche macchinazioni dei musicisti fascisti contro Casella e Malipiero, all'odio con cui fu combattuta nella Germania nazista la *verfemte Kunst*.

Accogliendo la dodecafonia Dallapiccola compì un'operazione definitiva, trovò in una linea razionalistica ed umanistica insieme la sua *koinè* linguistica,

una sua città ideale che fornisce la possibilità dell'espressione assolutamente fedele all'interno sentire; un *ubi consistam* insomma, dove si confondono i principi primi e i fini ultimi. C'è stata in lui una perfetta identità fra sentimento e mezzi espressivi, tanto che ha potuto, con l'*Ulisse*, al tempo stesso decantare fino alla purezza assoluta un linguaggio più che mai suo, e "trovare" la parola che era "mancata" a Schönberg, come egli stesso ci dice in una sua confessione che purtroppo non ha mai avuto, a causa della generale indifferenza degli intellettuali verso la cultura musicale nel nostro paese, il rilievo che avrebbe meritato. Di questa confessione mi piace riportare qui il tratto finale: "La sera prima di terminare il libretto di *Ulisse* non sapevo ancora con esattezza quale sarebbe stato l'ultimo verso, per quanto sapessi benissimo che non avrebbe potuto essere estratto se non da quello di Antonio Machado che avevo parafrasato all'inizio dell'opera: *Señor, ya estámos solos mi corazòn y el mar*. La penna scrisse da sé. Invece di tradurre: *Signore, ora sono soli il mio cuore e il mare*, scrisse: *Signore! Non più soli sono il mio cuore e il mare*. E mi sembrò che fosse giusto. La prima stesura del libretto era finita da quasi un anno quando, alla stazione ferroviaria di Westport, Connecticut, affissa alla parete, vidi una citazione di sant'Agostino, che non conoscevo: "*Thou hast made us for thyself – and our hearts are restless until they find their rest in Thee*" (*Fecisti nos ad te et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te – Sancti Aurelii Augustini Confessionum*, Liber I, caput I). Queste parole, a guisa di P.S. si troveranno in calce all'ultima pagina della partitura" (L. Dallapiccola, *Nascita di un libretto d'opera*, Nuova R.M.I., n.4, luglio-agosto 1968, pp.623-624).

Scriveva nel lontano 1949 un critico preparato e sensibile, ma ancora troppo a ridosso degli avvenimenti: "Non c'è dubbio che per Dallapiccola tutta una mitologia personale, centrata sull'angoscia dell'imprigionamento senza evasione possibile, si presenta come uno schema preordinato dell'immaginazione ed anche della sua sensibilità; la stessa ortodossia dodecafonica, da lui abbracciata con tanto fervore da neofita, è l'imprigionamento in un sistema. Tutti sanno che egli è l'autore di quei *Canti di prigionia* particolarmente significativi nella nostra musica di oggi; a proposito di essi già avemmo l'occasione di rilevare che vi trovava applicazione una "poetica delle carceri". Tale poetica finisce con il produrre un acre, anche se austero amore per le inferriate, una "claustromania" insomma, per cui il recluso si affeziona alla prigionia e non ha più bisogno di essere liberato ... E in questo motivo dell'imprigionamento la musica esprime un motivo culturale e storico del quale tutta la vita europea è partecipe. E il carcere dodecafónico chiuderà nella prigionia delle sue dodici sbarre la musica, e con essa l'anima

del Novecento” (Giorgio Vigolo, *Mille e una sera all’Opera e al Concerto*, Sansoni, Firenze, 1971, pp.37-38).

Ho citato questo giudizio di Vigolo perché è tipico del pregiudizio, più volte e più autorevolmente ripetuto, che vuole la tecnica dodecafonica un “carcere” cinto da dodici invalicabili sbarre. Pregiudizio inaccettabile perché per l’autentico artista il linguaggio col quale si esprime è *naturaliter* un portato del mondo che ha da esprimere e che intende esprimere. Ossia, meglio ancora: le idee all’atto di oggettivarsi in un linguaggio intelligibile (perché codificato e tale che due persone diverse possono pervenire indipendentemente l’una dall’altra agli stessi gesti e ad emettere gli stessi suoni, anche se non, ovviamente, ad ottenere gli stessi risultati perché entra in campo il fattore interpretativo) assumono automaticamente il linguaggio che è ad esso organico e quindi ottimale. Per Dallapiccola, insomma, la dodecaфонia era l’unico linguaggio possibile, anche se fra poco, occupandoci de *Il Prigioniero*, dovremo fare un’osservazione sull’applicazione di essa.

Altri compositori poterono, lavorando nello stesso periodo di tempo, comporre musica validissima e addirittura imprescindibile miscelando varî elementi con varia, spesso sofisticata gradazione, come si è visto, e perfino rimanendo molto vicini alla tonalità. Dallapiccola trovò sempre nel sistema dei dodici suoni tutto ciò di cui aveva bisogno.

Vi aderì in maniera completa con *Liriche greche: cinque frammenti di Saffo* per voce e strumenti (1942), che furono seguiti da *Sex carmina Alcaei*, (1943) e da *Due liriche di Anacreonte* (1945): tutti momenti della più alta vena creativa del Maestro che raggiunge, specialmente nei frammenti saffici, momenti espressivi di assoluta purezza, anche per certe inedite situazioni timbriche che regalano all’uditore, massime a quello non ignaro del valore dei testi, intense sensazioni di aerea levità e di infinita dolcezza.

Pur avendo dedicato molti “numeri” del suo catalogo alla musica strumentale (fondamentali rimangono oggi *Tartiniana* per violino e orchestra (1954), il *Quaderno musicale di Annalibera* per pianoforte (1952), la *Piccola musica per orchestra* (1954) e i *Dialoghi* per violoncello e orchestra del 1960), Dallapiccola ha raggiunto le vette più alte della sua arte nel teatro, nel quale aveva debuttato con un testo più famoso che di reale presa drammatica, il *Volo notturno*, nel quale è tuttavia presente il tema della prigionia. È infatti tratto dal libro di Antoine de Saint-Exupery ed è la cronaca allucinata di un volo notturno che si conclude con la caduta del velivolo e con la morte del pilota che vi era “chiuso” dentro senza scampo.

Pur considerando l’ *Ulisse* (prima: Berlino 1968) la summa dell’attività teatrale del Maestro, ne tralascio l’analisi (che non potrebbe essere, per forza di cose, breve) perché l’opera esorbita dai limiti cronologici che ci siamo imposti.

Vi rientra invece in pieno *Il Prigioniero*, terminato nel 1949, che, per la sua stringatezza e la perfetta compenetrazione fra testo e musica, nonché per il reale peso drammatico dell'interrogativo che propone, deve essere con ogni probabilità considerato il capolavoro del Maestro e sta all'*Ulisse* un po' come, nell'arco dell'opera di Schönberg, l'*Erwartung* sta al *Moses und Aron*.

L'opera consta di quattro momenti scenici, nel corso dei quali si susseguono, senza soluzione di continuità forme musicali ben precise: due intermezzi corali, una ballata, un'aria in tre strofe e tre *ricercari*. Nel *Prologo* la *Madre* del *Prigioniero* (soprano drammatico) narra, in un clima di terribile oppressione, un sogno che la perseguita tutte le notti. Essa si trova in un antro buio che sembra non aver fine, dove vede Filippo II che le viene minacciosamente incontro mentre il suo volto lentamente si trasforma in quello della morte: "Le sue labbra di ferro non san che sia il sorriso; sembra un rintocco funebre il suo pesante passo ... Si scavano le guance ed i capelli cadono ... Ad un tratto non è più re Filippo che mi fissa: è la morte! Sgomenta caccio un grido: Mio figlio! Mio figlio!". Così canta la Madre, la cui ultima parola viene troncata da un suggestivo coro interno che pone fine al *Prologo*.

Segue l'*Atto Unico*, che ci sprofonda con l'aprirsi lento di un velario nero (espressamente prescritto dal Maestro) in una buia cella dell'*Official* di Saragozza, dove il *Prigioniero* (baritono) racconta alla madre le torture inflittele, aggiungendo che gli ha dato indicibile sollievo il carceriere perché una sera gli si era rivolto chiamandolo "fratello". Il *Carceriere* (tenore) entra e pone fine al colloquio. Comincia a parlare al *Prigioniero* raccontandogli che i patrioti fiamminghi, noti col nome di *Pezzenti*, si sono ribellati in Fiandra e la loro ribellione è coronata dalla vittoria: "Nelle strade di Gand tumultua il popolo...!". *Roelandt*, la campana di Gand, che era stata strappata da Carlo, tornerà a risuonare.

Il *Carceriere* esce e il *prigioniero* si accorge che la porta della sua cella è aperta. Sulle prime crede di vaneggiare, ma poi si precipita fuori. Dietro la porta c'è un interminabile corridoio dove egli si incammina col cuore in gola, atterrito all'idea di essere scoperto da due sacerdoti che passano, impegnati in una sottile disputa teologica. Ma i sacerdoti non lo notano e, dopo essersi un attimo distratti, riprendono il cammino e la disputa. Al termine del corridoio il *Prigioniero* trova un giardino dove assapora con voluttà la fresca brezza emettendo un grido (*fortissimo, bestiale*: così il Maestro nell'indicazione agogica): "*Alleluia ... Quest'aria, questa luce ... la libertà!*". Improvvisamente, mentre si protende ad abbracciare un grande cedro, dal tronco si staccano due braccia enormi, oscure che ricambiano l'abbraccio: sono le braccia del *Grande Inquisitore*, che è poi il *Carceriere* (anche l'interprete, come prescrive il Maestro, deve essere lo stesso) e gli si rivolge col medesimo "fratello" che tanto prima lo aveva colmato di arcana gioia! "Alla vigilia della tua salvezza perché mai ci

volevi abbandonare?, prosegue il Grande Inquisitore, con accenti della più sincera pietà, e continuando a tenere abbracciato il prigioniero.

Il Prigioniero comprende di aver subito la più spaventosa delle torture e si lascia condurre al rogo, continuando prima a ridere “come un pazzo” e poi ripetendo per due volte: “*La libertà*”. Pronuncia la parola con un sussurro quasi incosciente, ma dando ad essa, la seconda volta, un tono nettamente interrogativo: “*La libertà?*”.

Considerando il valore dell’opera e il posto che essa occupa nella parabola creativa di Dallapiccola, vien fatto di attribuire a quest’ultimo un’osservazione che Boris Porena ebbe a fare per Petrassi, sembrando l’itinerario compositivo dallapiccoliano contenere in ogni istante intenzionalmente il proprio futuro. Anche in Dallapiccola, insomma, “la coerenza della sua evoluzione finge un determinismo proprio là dove si attua in piena libertà. È l’eterna aporia del concetto di libertà che contraddice ogni sua definizione”. In questa aporia angosciosamente vissuta sta lo sconvolgente messaggio de *Il Prigioniero*.

La libertà è infatti al centro dell’universo di Dallapiccola, il perno della sua ispirazione; ma non è soltanto sulla libertà come aspirazione che il Maestro si sofferma, sull’aspetto cioè positivo del tema (che è quello, per intenderci, cui si arresta per esempio il Bucchi grandissimo dei *Cori della Pietà Morta*), ma sulla libertà “sentita e vissuta anche nel suo aspetto negativo di privazione della libertà” (Mila).

È una meditazione aspra e severa, allucinante ed insieme grandiosa nella sua sinistra potenza, sull’istituto della prigione con quale viene impedito all’uomo di usufruire del suo massimo bene.

Due sono i personaggi, quasi i poli del dramma, strettamente complementari, come si vedrà: il Prigioniero, la vittima, il torturato, ed il Carceriere, il carnefice, il torturatore; la Madre rimane estraneo al dramma, presente solo per soffrire della tragedia del figlio, secondo un modulo che Dallapiccola trovava - umanista ed uomo profondamente religioso - nello *Stabat Mater* iacoponico dove ci sono la madre, il figlio e il carceriere, rappresentato dallo folla ostile, nonchè nella *catastrophè* tipica della tragedia ellenica, dove il “prigioniero” (ché non altro è il protagonista tipico) soccombe sotto lo sguardo impotente e disperato di chi sopravvive.

Due dunque i personaggi, e complementari si è detto. Il Prigioniero è infatti la vittima di tutte le guerre, di tutte le oppressioni, di tutte le prevaricazioni di sempre; se è vero infatti che molto probabilmente l’opera non sarebbe nata senza lo spinta contingente degli orrori della guerra e dei sinistri riverberi di un incubo appena dissoltosi, è pur vero che agisce in essa un bisogno di denunciare una più vasta “prigionia” che tutto trascende. Il Carceriere è d’altra parte l’oppressore di sempre che, torturando la vittima, ne aumenta la statura fino a

farle raggiungere una grandezza che anche su di lui si ripercuote. Il tiranno-carceriere infatti, come ha osservato Mila, essendo il polo opposto del martire che si sacrifica soffrendo, viene a partecipare in certo modo della sua aureola. Egli è l'eroe-santo che si sacrifica "facendo soffrire" gli altri per lo salvezza del mondo, e condivide così la corona del martirio, la nobiltà - sia pure stravolta - della sua missione e del suo apostolato, ed è egli pure testimone d'una fede, un martire alla rovescia che, in senso disperatamente perverso, oblia e sacrifica se stesso in quanto individuo, sull'altare del bene dell'umanità.

Questo eroe-santo della Controriforma, che accetta di prendere su di sé la tremenda responsabilità di togliere lo vita terrena per garantire le vita eterna era già noto da un certo teatro romantico: il *Torquemada* di Victor Hugo, ma soltanto nel *Prigioniero* trova lo suo vera e profonda caratterizzazione grazie al potere del linguaggio musicale di conferire credibilità piena all'ambiguità del doppio ruolo. Il finale dell'opera rimane così ambiguo, perfettamente diviso com'è fra due realtà ugualmente perentorie: la "salvezza" che il Carceriere-Grande Inquisitore è assolutamente sicuro di poter dare, tanto da soffrire intensamente per il tentativo del Prigioniero di "perdersi" e l'allucinante tortura, nello spirito prima e poi nel corpo, che il Prigioniero subisce.

Di qui il tono "nettamente interrogativo" del *Prigioniero* nel pronunciare per l'ultima volta lo tremenda parola. Proprio questo interrogativo - un interrogativo, si badi bene, non un'esclamazione - lascia il finale aperto ed esclude che Dallapiccola approdi "ad una visione totalmente priva di consolazioni e di certezze, di mistificazioni umanistiche, di prospettive". Così il Gentilucci che pure aveva notato obbiettivamente, nel *Volo di Notte*, la "costituzionale propensione dallapiccoliana alla trascendenza, quella stessa trascendenza che fa dire al pilota mentre precipita, riferendosi alle stelle: a costo di non poter ridiscendere, voglio raggiungerle".

Dallapiccola ha lentamente costruito per tutta lo vita un tormentato, problematico e perfino talora disperato *itinerarium mentis* verso le "stelle" (nessun cattolico, è stato notato, ha fatto tanto uso di testi di eretici, testi dunque di contestazione che stimolano e tengono desti, non permettono mai di adagiarsi su un comodo e gratificante tappeto di preghiera): anche lo "domanda" de *Il Prigioniero* esigevo uno risposta che sarebbe venuta, come vedremo, col finale di *Ulisse*.

La musica de *Il Prigioniero* è indubbiamente ispirata alla dodecafonia schönbergiana, ma di un tipo in cui le magie della serialità sono alquanto allentate e permettono il coagularsi di momenti tematici: è uno stile che Schönberg stesso ha usato per esempio nell' *Ode a Napoleone* e che Mila chiama con felice immagine sportiva "da gran fondo", quello insomma che richiede la lunga distanza.

Sembra infatti autorizzata l'ipotesi che “questa particolare versione del metodo dodecafonico sia la più adatta a composizioni di grandi dimensioni quali il teatro richiede, ed animata da una ricchezza di contenuti positivi, generosamente partecipi delle sorti dell'uomo in tutti i loro aspetti, anche nobili e progressivi, e non soltanto legate con il clima dell'angoscia esistenziale” come giustamente afferma il celebre studioso, che addita all'attenzione dell'ascoltatore le tre note della parola “fratello” che è, nella sua suprema ambiguità, lo chiave di volta dell'opera e si presenta in due forme onnipresenti.

Questi non sono ovviamente “espediti”, ma elementi caratteristici del teatro di tutti i tempi: *Il Prigioniero* è infatti un'opera a tutti gli effetti, nella quale si fa luce, attraverso la libera accettazione, come si è visto, delle leggi della dodecafonia “un senso del teatro - per concludere con una citazione ancora di Mila- non meno vigoroso di quello che si è soliti riconoscere nella *Tosca* o nel *Trovatore*”

Di riconosciuta statura mondiale (*Ulisse* ebbe la sua prima nell'ottobre del 1968 alla “Deutsche Oper” di Berlino) Luigi Dallapiccola ricevette la laurea in musica *honoris causa* dall'Università del Michigan nel 1967 e proprio in quell'occasione recitò il suo “*Nascita di un libretto d'opera*”.

## • Le nuove musiche

Dei giovani compositori che iniziano a nuocere i primi passi nel secondo dopoguerra non si può dire che un cenno, perché dei tantissimi che fanno corona ai sette studiati da Bortolotto in *Fase II*, di due soltanto, a mio avviso, si può dire che siano giunti a risultati artistici di assoluto valore nel periodo del quale ci stiamo occupando, e sono Luigi Nono e Luciano Berio.

La “nuova musica” deriva dalla radicalizzazione della dodecafonia schönberghiana operata da uno degli allievi del Maestro: Anton Webern. La dodecafonia era a sua volta il risultato, nel linguaggio melodico ed armonico, di quel particolare clima costituitosi in Germania intorno al 1910 e denominato *espressionismo*. La spinta venne dalle arti figurative con due centri di coagulo di esperienze, i pittori facenti capo a *Die Brücke* e quelli del *Blaue Reiter* (fra cui Klee e Kandinskij), ma si estese più tardi a tutte le arti.

Nella musica il malessere che generò la sospensione della tonalità prima e la dodecafonia poi (Schönberg usò solo di sfuggita questo termine: preferiva parlare di “musica seriale”), aveva avuto un chiarissimo sintomo nell'opera di Gustav Mahler (1860-1911) il quale, boemo di nascita, ma “viennese” a tutti gli effetti, non aveva messo in discussione il sistema tonale (istituzionalizzando tuttavia la massima audacia armonica), ma aveva minato alla base il sistema

musicale romantico distruggendone la spina dorsale: il “tematismo”, o meglio ancora il procedimento per sviluppo tematico, quello per intendersi in cui con un tema (nel *rondo* per esempio) o due (nella cosiddetta *forma di sonata*) si sviluppa e si porta a termine una composizione.

Mahler infatti infarcì le sue sterminate sinfonie di ciarpame melodico (in apparenza relitti di marcette, canzoncine popolari, valzer: in realtà spunti originali inventati ad hoc) che bloccavano il tematismo nel flusso e nello scontro continuo di materiali eterogenei.

Schönberg, partito da queste premesse, dapprima sospese la tonalità e si liberò di ogni residuo di procedimento tematico (proponendo anche alcune novità sostanziali: lo *Sprechgesang* o canto parlato e la *Klangfarbenmelodie* o melodia di timbri, della quale c'è però una curiosa “premonizione” nel finale dell' *Ottava* beethoveniana) ed instaurò poi la *musica dodecafonica* (termine che a lui peraltro non piaceva, preferendo che si dicesse *musica seriale*) a partire dal *Quintetto* per fiati del 1923.

La dodecafonia consiste essenzialmente nel ridurre le dodici note dell'ottava a valori in sé tutti uguali ed in relazione soltanto con sé stessi, bandendo dunque le forze che operavano nel sistema tonale, in particolare l'attrazione esercitata dalla “tonica” (in una sinfonia per esempio *in re*, maggiore o minore che sia, predomina l'accordo di *re*, e di solito dal *re* si comincia e col *re* si finisce. Da questa base di indifferenziazione del totale cromatico si passa alla costruzione di un *novus ordo dictionum* mediante la creazione di una “serie”, ossia non di un “tema”, ma di un ordine di intervalli che costituisce il germe di tutto il pezzo. Nessun suono può essere ripetuto finché non si è completato il totale cromatico (non soltanto nella melodia, ossia “orizzontalmente”, ma anche nell'armonia, ossia “verticalmente”: e questo dell'equivalenza di “verticale” e “orizzontale” è un altro tratto tipico di Schönberg); un'altro tipico tratto dodecafonico è la proibizione del raddoppio d'ottava che fatalmente porterebbe od una sottolineatura della nota raddoppiata (dalla viva voce di Camillo Togni appresi il suo “tormento” per non aver mai infranto, da buon dodecafonico ortodosso, questa norma, almeno fino al 1969, anno in cui compose l' “eretico” *Quarto Capriccio*, dal significativo sottotitolo *Ottave*: in esso sono infatti contenute tutte quelle che il Maestro ha evitato di usare per vent'anni!).

La serie (che nella dodecafonia ortodossa è sempre composta di dodici suoni) viene poi sottoposta a diversi artifici contrappuntistici, quali l'inversione, la retrogradazione, l'inversione della retrogradazione ed altri.

Degli allievi di Schönberg, mentre Alban Berg (1885-1945) rimaneva legato a stilemi romantici e tardoromantici, Anton Webern (1883-1945) portò ad estreme conseguenze la radicalizzazione della serialità, come si è detto poc'anzi, facendo nascere, dopo la sua morte, la scuola, detta appunto postweberniana, che apre

al principio della serializzazione tutti i parametri sonori: timbro, dinamica, attacco, intensità e durata. A partire dal 1952 si son tenuti a Darmstadt seminari importantissimi, patrono René Leibowitz (1913-1972) e gran sacerdote Pierre Boulez (1925-viv.): darmstadtiani della prima ora furono, degli italiani, Bruno Maderna (1920-1973), Luciano Berio (1925-2003) e Luigi Nono (1924-1990). Nel crogiolo di Darmstadt, che esercitò la sua funzione per un decennio, furono elaborati lo *strutturalismo*, il *puntillismo* di ascendenza weberniana (da *pointiller* = punteggiare, ossia la tendenza ad isolare il suono con conseguente scissione in parti isolate dell'intero contesto sonoro) e l'*alea* (ossia la libertà concessa all'esecutore). Le avanguardie darmstadtiane furono molto interessate alle "provocazioni" di John Cage (1912-1992) che, teorizzando per il musicista tutte le libertà possibili, teorizzava anche quella ... dalla musica (si rammenti il "pezzo" per pianoforte citato).

"Raffinatissimo artigianato, non privo di atteggiamenti metalinguistici" è stato definito il modo di comporre di Berio e non senza ragione, anche se bisogna aggiungere una buona dose di spregiudicato eclettismo che gli ha permesso di usare stilemi propri della musica *pop* oppure del *free-jazz* con garbata ed intelligentissima rinuncia ad ogni complesso di superiorità.

Allievo di Ghedini e di Dallapiccola, ha studiato ed insegnato moltissimo negli Stati Uniti d'America ricavandone una ricchissima messe di esperienze di ogni genere che gli hanno fornito una poderosa ed invidiabile *craftsmanship* (non per niente Bortolotto nel libro più volte citato intitola il saggio su di lui *Luciano Berio, o dei piaceri*, anche se il lettore troverà molto divertente la reazione di Berio al saggio medesimo nella Nuova R.M.I., anno III, n.5, sett./ott. 1969, pag.829).

Il fatto è che Berio è stato uno dei primissimi compositori che hanno capito come all'inizio degli anni Settanta il post-webernismo col suo integralismo seriale e con certe sue smanie di porre la musica come scienza (oppure certa scienza come musica, ché il prodotto non cambia!) stava diventando un labirinto senza uscita, ed ha battuto tante strade aperte ai più impensabili sviluppi, data la sua intelligenza (si spiega così il rammarico di Gentilucci che si compiace di trovare un' "impostazione ideologica precisa" in *Passaggio* ("opera" teatrale del 1963 su testo di Sanguineti), ma lamenta che il catalogo del maestro presenti 1003 (in Italia, non in Spagna!) pezzi "puramente provocatori e altri anche divertenti e a loro modo gastronomici, sempre sorretti però da un' indiscutibile maestria, da una superiore capacità inventiva" (op.cit.pag.71).

Proprio questa superiore capacità inventiva permise a Berio, nel 1958, di comporre un pezzo per flauto solo dedicato a Severino Gazzelloni, che ha assunto col tempo un valore particolare, quello, oserei dire, del pezzo unico, che testimonia di quella che è una costante nel suo operare creativo: la "ricerca, al di là

dell'astratta razionalità della scrittura, di un rapporto spontaneo e istintivo con lo propria materia, e, in particolare, di una concretezza sensibile che si affida anzitutto al dato estetico del suono, colto e presentato in una restaurata verginità naturale" (Piero Santi). Il pezzo, intitolato *Sequenza I*, apre una fortunata serie di "colloqui" con strumenti solisti, fra i quali meritano oggi una collocazione definitiva fra le grandi creazioni musicali del secolo scorso la *Sequenza II* per arpa (1963), *III* per voce femminile (1966), *IV* per pianoforte (1967), *V* per trombone (1968), *VI* per viola (1969), *VII* per oboe (1969).

La più riuscita e felice delle sequenze è tuttavia la prima; né il flauto, ma forse non sarebbe erroneo correggere, il flautista, troverà più un'altra più fornita palestra fino ai fondamentali, e non adeguatamente valutati secondo me dalla critica, *Sonetti a Orfeo* di Fernando Sulpizi, scritti, guarda caso, per un altro flautista principe, Roberto Fabbriciani, che di Gazzelloni è stato considerato il legittimo erede!

Fra i lavori fondamentali di Berio del periodo che ci interessa non voglio tralasciare lo straordinario *Alleluiah n.2* del 1958 per cinque raggruppamenti strumentali che mirano, anche con la disposizione di fronte, ai lati e dietro il pubblico, a dare, come lo stesso Berio ha detto, "il senso di una continua *jubilazione alleluiatrica*".

Con Luigi Nono abbiamo il più illustre esempio di compositore "impegnato" per il quale l'impegno politico è pressoché l'unica molla capace di mettere in moto e di sostenere il travaglio creativo. Militante comunista, Nono (1924-1990), dopo aver pagato qualche tributo giovanile al puntillismo post-weberniano, ha mirato a liberarsi dall'eurocentrismo, evitando in pari tempo di incappare in quell'esotismo di evasione che rimproverò polemicamente a Stockhausen, da lui accusato di "colonialismo" per essere uscito sì dalla cerchia della vecchia Europa ed essersi soffermato su certe atmosfere sonore tibetane, ma di averlo fatto strappando gratuitamente e "colonialmente" appunto lo loro sostanza sonora dal contesto che la giustificava, estraendole quindi dal loro contesto, dallo loro funzione e dallo loro storia in modo tipicamente neoclassico.

È andato così a cercare il punto di partenza in una frase di Fidel Castro, o nelle parole di un metalmeccanico anonimo, o nel discorso di un operaio di Detroit, oppure nelle parole di Lumumba o nella Seconda dichiarazione dell'Avana (*en passant*: attaccatissimo a Cuba, dove ha vissuto e lavorato, è scomparso senza riconoscere il grandioso fallimento del castrismo), senza trascurare le grandi voci letterarie, componendo nel 1958 *La terra e la campagna* su testi da *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* di Pavese, e *Cori di Didone* sul famoso testo ungarertino. Anche se ha fatto qualche volto fiasco, Nono è un musicista di valore assoluto, capace di costruire momenti di altissima forza di suggestione

ottenuta con mezzi assolutamente musicali, come nel caso del *Canto sospeso*, che rimarrà indubbiamente come uno dei grandi capolavori del Novecento italiano. Questa sua caratteristica di musicista che compone musica sempre in relazione dialettica col suo contenuto, e mai meramente strumentale, induce il Gentilucci a mettere in guardia i “vessilliferi dell’arte pura, alta ed incontaminata” dallo “scindere il momento estetico (fatto magari oggetto di astratta ammirazione) da quello politico, tradendo così il significato profondo della presenza di Nono nel panorama musicale contemporaneo” (Gentilucci, *Cover note* a *Como una ola*, Deutsche Grammophon).

Ora, a parte, il fatto che non si può accusare nessuno *a priori* di astratta ammirazione per un qualsivoglia momento estetico, e men che meno di essere grettamente attaccato a formule tipo l’ “arte per l’arte”, il fatto è che Nono manca clamorosamente il bersaglio per non fare che due esempi, nelle *Fabbrica illuminata* e nella *Floresta è jovem e cheja de vida*, mentre arriva a risultati altissimi per l’intrinseca bellezza per la forza di stimolazione umana e civile prima che politica nel *Canto sospeso*!

Ciò deve pur avere una spiegazione, e non è più attuale oggi far la voce grossa, come negli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso, ringhiando che “ciò che molti non hanno ancora capito (ma forse verisimilmente si rifiutano programmaticamente di capire) è che risulta del tutto privo di senso separare in Nono la problematica linguistica, tecnica, formale, dalla funzione culturale, dai compiti cui i mezzi sonori prescelti si trovano a dover assolvere” (Gentilucci, cit.). Il fatto è che la tensione ideale del compositore all’atto in cui si accingeva a comporre la *Fabbrica*, la *Floresta* e il *Canto sospeso* era la stessa: diversa è stata invece la capacità di esprimerla.

Nel caso della *Fabbrica illuminata* (che Bortolotto non è stato né il primo né il solo a definire “disastrosa”) si è usato l’inaudito fracasso dello sbatacchiamento di lastre di rame e di altri analoghi mezzi “diretti” per simboleggiare lo stato di alienazione dell’operaio nella fabbrica. Il fallimento dell’opera è sostanzialmente documentato da due tipi di reazione da parte del pubblico, riconosciuti dallo stesso compositore: alcuni operai dissero dopo l’ascolto: “Perché dopo che abbiamo passato una giornata fra i rumori dell’ officina tu torni a farceli sentire? Non abbiamo bisogno di questo, ma semmai di una musica che ci riposi”: per questo tipo di operaio, che godrebbe del compiacimento di Zdanov, l’opera era inutile.

Altri operai dissero a Nono che la realtà della fabbrica era molto più violenta di quanto non sortisse dalla *Fabbrica illuminata*, e per questi, che a Zdanov piacerebbero di meno, l’opera era inadeguata! Ci furono anche, a dir vero, alcuni operai i quali dissero di aver preso coscienza, tramite la *Fabbrica illuminata*, della loro alienazione, ma sorge il sospetto che ciò sia accaduto

perché erano aprioristicamente condizionati: con ben altra profondità ed efficacia, e con ben altri risultati aveva trattato il tema Charlie Chaplin in *Tempi moderni!*

Anche la denuncia della *Floresta* (lotte operaie nei paesi capitalistici e lotte di liberazione nei paesi di quello che è ancora oggi il “terzo mondo”) si perde nel *mare magnum* di un autentico terrorismo fonico che l’assoluta inintelligibilità del testo annulla come veicolo emozionale (Nono ha di queste magnanime ingenuità: in una composizione si avvale, come testo, di scritte prese sui muri di Parigi, ovviamente in pessimo francese: come pensasse di poter entrare in contatto in questo modo con gli operai italiani - ma anche con gli stessi operai francesi - è un mistero che lascio tutto a lui!). Bortolotto, per parte sua, definisce la *Floresta* “insopportabile e così poco giovane”!

Col *Canto sospeso* invece Nono arriva *naturaliter* ai vertici supremi dell’espressione avvalendosi di un testo dalla elementare forza primordiale: *Lettere di condannati a morte della Resistenza europea*. L’opera è del 1956 e si snoda come un vasto affresco in nove sezioni dalla tremenda forza di suggestione, dove voci e strumenti (senza lastre di rame!) si fondono in una vera, salutare catarsi della pietà e del terrore: in essa abbiamo “un capolavoro senza pecche, in tutto degno per compita perfezione di forme rappresentative, dell’altezza morale che rifulge nell’argomento ... vi si avverte la presenza del genio italiano con le sue qualità inconfondibili di equilibrio, di vocalità e di calore espressivo”. E son queste appunto, con buona pace di Gentilucci, le qualità che si impongono all’ammirazione in un’opera musicale.

Il *Canto sospeso* è forse il capolavoro di Nono, anche tenendo presente l’altro suo vasto affresco sonoro: *Como una ola de fuerza y luz*, per voce di soprano, pianoforte, nastro magnetico e orchestra (di cui rammentiamo l’eccellente realizzazione di Claudio Abbado, con Maurizio Pollini al pianoforte e il soprano Slaska Taskova).

Nono fu uno spirito critico vivacissimo: sono note le sue posizioni di militante del P.C.I. che fin dal 1964 cominciò a curare incontri con la propria ed altrui musica in circoli culturali ed operai, in fabbriche, piazze ed università, anche nel piano di decentramento nazionale del Teatro Comunale di Firenze; ma altrettanto note sono anche le sue distanze dal “realismo socialista” e dalle teorie di Zdanov! Nel 1960 giunse a ritirare la sua azione scenica in due parti *Intolleranza* (su testo di A.M. Ripellino) per protestare contro la presenza nello stesso ambito (era il Maggio Musicale Fiorentino) del *Console* di Menotti, azione francamente incomprensibile perché (ammesso e non concesso che avrebbero dovuto gli organizzatori evitare di creare la scomodissima coabitazione) doveva il pubblico, e soltanto il pubblico, valutare le due opere e trarre le sue conclusioni!

Animato da una tensione continua per i movimenti di liberazione, al tempo della guerra in Vietnam parlava con entusiasmo dei partigiani vietnamiti, anche

per negare un primato aprioristico della tecnologia: “Essi non usano - sottolineava - soltanto i missili terra-aria, ma anche pali appuntiti e le bombe di bambù”: peccato che vi siano stati negli stessi anni e negli anni successivi in altra parte del mondo altri partigiani che hanno combattuto appunto con pali appuntiti contro i carri armati: avrebbero meritato anche loro una cantata! E che dire di come si son messe le cose oggi? Abusi e violenze di ogni sorta si commettono dappertutto nel mondo, anche in nome di Dio e della Libertà...!

L'impegno politico continuo ha portato talvolta Nono anche a qualche ingenuità, come quando paragonò il modo di parlare di Che Guevara ad una melodia di Bellini: “Le assicuro -disse a Leonardo Pinzauti che lo intervistava per la Nuova R.M.I.- che il modo di parlare del Che è di una bellezza ... come la più bella melodia di Bellini: di un Bellini di oggi, s'intende, con tutto il contesto politico-sociale diverso”.

È stato, si è detto, darmastadtiano della prima ora, anche se, ovviamente cominciò ben presto a rifiutare certe parentele, ed è stato fra i primi a comporre pezzi autonomi di musica elettronica (fra cui è rimasto famoso, come pezzo di archeologia musicale, l'*Omaggio a Vedova* il pittore che collaborò con lui, fra l'altro, per *Intolleranza* del 1960), per quanto abbia evitato poi di comporre musica elettronica autonoma, preferendo integrarla con la musica degli strumenti acustici.

Mi sembra doveroso ricordare che Nono è stato sposato con la figlia di Schönberg, Nuria: col *Canto sospeso* egli è stato genero degnissimo del Maestro che ha dettato il *Sopravvissuto di Varsavia*!

### • La polemica fra Roderigo di Castiglia (Palmiro Togliatti) e Massimo Mila.

Il dibattito culturale, ma diciamo pure la polemica, che si svolse fra Palmiro Togliatti ed Elio Vittorini è ben noto all'ultimo studente liceale: completamente ignota è invece, anche a buoni livelli di cultura, la polemica che si svolse nell'ottobre-novembre del 1949 fra Togliatti e Massimo Mila: credo che sia utile riproporla per l'esemplarità dei reciproci assunti.

Le posizioni di Zdanov sono ben note, come è ben nota la politica culturale di Stalin che in Italia ebbe in Togliatti, almeno ufficialmente fino al 1956 (una specie di secondo anno zero per l'Unione Sovietica), ma anche ben oltre, un netto sostenitore. Il capo del P.C.I. fece fra l'altro pubblicare nella *Universale Economica* di Feltrinelli il libro, cui abbiamo fatto un'allusione qualche pagina addietro, di Sidney Finkelstein: *Come la musica esprime le idee*, tutto fremente di entusiasmi zdanoviani (la prefazione, come ricordavo, fu firmata, non saprei dire davvero se di buon animo o un po' a malincuore, da Rubens Tedeschi).

Togliatti, richiamandosi continuamente al mito di Leningrado, condanna il “formalismo” ed apprezza il fatto che in Unione Sovietica lo stato socialista abbia richiamato “senza minacciare - dice - le pene eterne” gli artisti al loro compito che è quella di tenere l’arte “all’altezza della vita sociale” e di impedirle di “degenerare per i viottoli dell’impotente intellettualismo formalistico”. Ora, la reale natura dei rapporti fra il compositore “formalista” e l’apparato statale nella Russia staliniana era ben nota già molti anni prima dello sfaldamento dell’U.R.S.S., grazie alle *Memorie* di Dmitrij Shostakovich, raccolte dal musicologo sovietico Salomon Volkov e fortunatamente da lui portate in occidente all’atto della sua definitiva emigrazione: il libro è uscito in Italia nel 1979 (Milano, Mondadori).

Condannato come “formalista”, Shostakovich fece al Congresso dei musicisti sovietici tenutosi nel febbraio del 1948 un intervento che era un vero e proprio atto di contrizione e di autocritica costellato di frasi come questa: “Per quanto fosse stato duro per me ascoltare una condanna della mia musica, ed ancor più perché da parte del Comitato Centrale, sapevo che il partito aveva ragione e che mi augurava il meglio, e che io dovevo cercare e trovare nuove concrete strade creative che mi portassero verso l’arte popolare del realismo socialista”; o anche: “Vedo le mie future composizioni come un pensiero melodico ben definito”; e ancora: “Una brutta armonia in contrapposizione al pensiero melodico può distruggerlo, oscurarlo, togliergli ogni significato. Credo che i ritmi neuropatologici, su cui ha fissato la sua attenzione il Comitato Centrale, sono senz’altro di rottura con la musica popolare”. Se mettiamo a confronto queste tristemente famose parole con quel che effettivamente pensava Shostakovich, abbiamo la misura di un’allucinante alienazione: basta aprire il libro delle *Memorie* a caso! Chi volesse leggere l’autocritica completa di Shostakovich la può trovare in: *Il Novecento*, vol. II, parte prima, di Gianfranco Vinay, Edizioni di Torino, 1978, pp.155-159.

Ad un Mila tanto più esterrefatto in quanto pienamente consapevole dello spinoso e travaglioso cammino imboccato dai musicisti europei ed italiani, Togliatti, ferramente allineato con Zdanov, ribadiva che “il partito è portatore, in forma adeguata, anche dell’aspirazione della società e del popolo a un’arte che sia all’altezza della vita sociale e non degeneri per i viottoli dell’impotente intellettualismo formalistico” (*La politica culturale - Togliatti*, a cura di Luciano Gruppi, Editori Riuniti, Roma, 1974. Il testo di Togliatti, intitolato *Orientamento dell’arte*, e quello di Mila, intitolato *Disorientamento dell’arte*, figurano rispettivamente a pag. 116 e a pag. 120).

È ben vero, naturalmente, e per obbiettività non va sottaciuto, che, come osserva Gruppi nell’introduzione al volume citato (pag. 27), all’epoca il rapporto del P.C.I. con l’U.R.S.S. comprendeva “molti elementi di fideismo” per cui

“limiti e difetti, anche gravi della società socialista potevano facilmente essere spiegati con le inaudite difficoltà che il socialismo sovietico aveva dovuto affrontare mentre ancora non si coglievano, per l’insufficiente sviluppo della coscienza critica, le deformazioni che la durezza del processo storico ed errori di uomini avevano provocato. In parole povere dell’U.R.S.S. si difendeva tutto e in blocco: nessuna “fessura” poteva essere lasciata aperta alla penetrazione dell’antisovietismo o a fenomeni, che sarebbero stati gravissimi, di perdita della fiducia”.

Per penetrare comunque con sufficiente approfondimento a livello divulgativo i complessi problemi del rapporto fra libertà di espressione e direzione culturale nel P.C.I. fra il 1945 e il 1958, e quindi nel periodo che ci interessa, al di là del famigerato *Il Libro Nero del Comunismo* (A. Mondatori, Milano 1998), rimangono fondamentali due libri: *I primi della classe*, di R. Guarini e G. Saltini (SugarCo, Milano, 1978) e *Intellettuali e P.C.I., 1944/1958*, di Nello Ajello (Laterza, Bari, 1979). Al primo, rozzo e sanguigno, vero massacro del P.C.I., sommamente indelicato anche se divertente, Gruppi opporrebbe subito la nota, consunta diffida dal commettere l’errore metodologico di imporre al passato la coscienza del presente e di giudicarlo sulla base di un confronto meccanico con la coscienza di oggi, anziché servirsi dell’attuale livello di coscienza per comprenderne il processo storico, nelle sue passate manifestazioni, e la logica che, dal di dentro, lo guidava. Anche il secondo libro massacra, però è più delicato e quindi meno divertente: in compenso convince assai di più!



## BIBLIOGRAFIA RAGIONATA

Questa bibliografia ha l'unico scopo di fornire indicazioni di base a chi è completamente digiuno di problemi musicali e desidera un primissimo orientamento. Abbiamo bandito quindi ogni minima velleità erudita, e ciò spiega l'assenza totale di opere fondamentali per il "chierico", ma improponibili senza fargli sgranare tanto d'occhi, al "laico". La quasi totalità dei titoli citati -alcuni dei quali non più in commercio e reperibili soltanto nelle biblioteche pubbliche- può essere utilmente consultata anche senza specifiche conoscenze musicali: sarà sufficiente una preparazione di base storico-letteraria e filosofica.

### A) Opere di carattere generale

- Massimo Mila: *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi, 1963. Caratterizzato dalla sinteticità, ricchezza di spunti, giudizi originali e al tempo stesso equilibrati.

- *Il Novecento*, Storia della Musica della S.I.M., Edizioni di Torino, Torino, 1958. Sono i volumi IX (a cura di Guido Salvetti) e X (in due tomi, a cura di Gianfranco Vinay).

- *Musica*, Enciclopedia Feltrinelli-Fischer, Edizione tedesca, 1957 a cura di R. Stephna; edizione italiana, 1965, a cura di L. Pestalozza. Contiene articoli a carattere divulgativo importantissimi su tutti i principali argomenti.

- Erbert Weinstock: *Cos'è la musica*, Oscar Mondadori, Milano, 1969. Testo ricco di spunti originali, in genere chiaro ed equilibrato. Degli italiani del Novecento è nominato il solo Casella.

- Oskar Karoly: *La grammatica della musica*, Einaudi, Torino, 1974. Eccellente introduzione elementare ai vari problemi: l'unica veramente scritta a misura di "laico".

- P. Gammond: *La Musica*, Enciclopedie pratiche Sansoni, Firenze, 1973. Non la si compri nemmeno ad una bancarella di libri a un euro a pezzo! Oltre che inutile e piena di errori di ogni genere, presenta in continuazione frasi di questo tipo: "Chi fa musica impara a riprodurre le note sullo strumento che si è scelto. Chi compone musica fornisce al musicista la note da suonare" (pag. 16). "È impossibile trarre dalla corda di un violino un suono più basso di quello che si ottiene dalla vibrazione di una corda a vuoto: infatti perché il suono fosse più basso ancora bisognerebbe poter allungare la corda" (pag. 65): sarebbe come dire "Non si può caricare un pianoforte su una Panda: per poterlo fare bisognerebbe che questa fosse un camioncino"!

- *Enciclopedia della Musica*, Garzanti (prima edizione 1974, più volte aggiornata a tutt'oggi; reperibile anche in edicola in due volumi). Redatta dai

migliori specialisti, è la migliore delle enciclopedie tascabili, agile e fidata. Contiene in appendice l'analisi delle opere più note e una sintesi efficace di storia e di estetica della musica.

- Giacomo Manzoni: *Guida all' ascolto della musica sinfonica*, Milano, Feltrinelli, 1969. Libro ancora oggi valido. I giudizi sono meditati e calzanti, generalmente immuni da distorsioni ideologiche, frutto di intelligente equilibrio. Lo stile è piano e l'esposizione è comprensibile anche al "laico".

- Armando Gentilucci: *Guida all'ascolto della musica contemporanea*, Feltrinelli, Milano, 1969. Libro esauriente e fin troppo "ospitale", ricco di osservazioni non di rado originali e stimolanti, specialmente quando non sono viziate da preconcetti ideologici. È comunque insostituibile in quanto è, per il "laico", l'unica fonte reperibile a livello divulgativo di informazioni su musiche pressoché (ma forse sarebbe meglio dire completamente) sconosciute in quanto escluse dalle direttrici della distribuzione commerciale (fenomeno che investe massicciamente anche certo cinematografo). È però di difficile lettura, improponibile tout court per chi non maneggia disinvoltamente gli strumenti della critica storico-letteraria e musicologica. "Il libro -si dichiara perentoriamente nella prefazione- è scritto in uno stile "discorsivo con un linguaggio volutamente accessibile anche ai non addetti ai lavori". Ad apertura di libro una smentita continua. Una composizione di Sylvano Bussotti è spiegata ai "non addetti" a suon di "insistita ricerca armonica ottenuta con stratificazioni sonore mobilissime, morbidamente estenuate, edonistiche, pullulanti di interscambi fonematici, di una comunicatività disarmata. Umbratile e dolcissima, indubbiamente lontana, nonostante la novità contenuta in certi dati esteriori, dalle problematiche in cui è immersa l'attuale avanguardia" (pag. 102). E sempre a un "non addetto" il Gentilucci spiega che, in un pezzo di Niccolò Castiglioni, "la polverizzazione della materia è ottenuta mediante il divisionismo puntillistico" e che, comunque, vi sono "allusioni continue ad agglomerati sonori assaporati come stratificazioni armoniche". E supera se stesso quando al nostro disgraziato "non addetto" spiega che, in *Mobile* di Pousseur, "il materiale collezionato è raccolto in parti fisse che costituiscono il testo principale, e in parti mobili e strutture di liquidazione in funzione di cesura. Il passaggio lineare da una pagina all'altra è assicurato da una certa predeterminazione, ma le varie situazioni sonore mutevoli si sottraggono, nel momento dell'arbitrio interpretativo, alla finalizzazione formale, raggiungendo un' perfetta autonomia contribuendo a costituire un repertorio di possibili successioni univoche solo sul piano strettamente linguistico, un' *assemblage* controllato e depurato stilisticamente da elementi spurii (nulla, insomma, che possa far dubitare di un' operazione di tipo collagistico)" (pag. 327).

- Giorgio Vigolo: *Mille e una sera all'opera e al concerto*, Firenze, Sansoni, 1971. Una vera ricerca del tempo perduto. Trent'anni di recensioni giornalistiche fini, equilibrati, di stimolante originalità.

## B) La generazione dell'Ottanta

• Rubens Tedeschi: *Addio fiorito asil...*, Milano, Feltrinelli, 1978. Un aureo libretto, agile ed informato, imprescindibile per valutare criticamente la temperie da cui si sviluppò il Verismo (ma vi si parla anche di Pizzetti, di Malipiero e di altre cose). Imprescindibile anche per l'effetto stimolante che hanno certe sue posizioni mantenute con un misto di rigidità e di gioviale ironia. L'ostinazione, per dirne una, a negare a Puccini il posto che ormai gli viene universalmente riconosciuto nel Novecento. Perfino Bortolotto prese a suo tempo a commentare *Turandot*: per spiegare ai pucciniani fanatici che avevano ragione, è stato argutamente detto! Un colpo basso è quello di attribuire a Puccini la colpa di essere stato un precursore di ... Menotti! Con questo criterio si può incolpare Musorgskij dello stesso crimine, e anche (almeno per un certo Puccini) Debussy. A leggere le agrodolci pagine pucciniane, che san tanto del desinare del Vicario, c'è da sbalordire se si ripensa, per esempio, al saggio su Puccini di un autentico *musicus sapiens e faber* qual è René Leibowitz, uno spirito la cui capacità di capire a fondo i fenomeni culturali, tutti i fenomeni culturali più distanti fra loro ammette il paragone soltanto con quella analoga di Franz Liszt. Di lui è ancora oggi consultabile con profitto, nonché di gradevolissima lettura, una bellissima *Storia dell'opera* (Garzanti, Milano, 1966; seconda edizione nel 1979).

Per chiudere tornando al libro del Tedeschi, osserveremo che c'è "un che di losco", e non nell'inconscio, anche nell'abile Witz del titolo...!

• Alfredo Casella: *I segreti della giara*, Firenze, Sansoni, 1939. Preziosa testimonianza dalla trincea.

• Fedele D'Amico-Guido.M.Gatti: *Alfredo Casella*, Ricordi, Milano, 1958. Raccolta di saggi su tutti gli aspetti dell'arte di Alfredo Casella.

• C. Rostand: *Respighi e la musica strumentale*, Musica d'oggi, 1961.

• Adelmo Damerini: *Pizzetti, l'uomo e l'artista*. Approdo Musicale, 1961.

• Ildebrando Pizzetti: *Intermezzi critici*, Firenze, 1961. Permette di farsi una prima idea della personalità di Pizzetti.

• Gian Francesco Malipiero: *Il filo d'Arianna*, Einaudi, Torino, 1966. Ricordi, polemiche, sfoghi, nostalgie e un po' di musicologia, ma non stretta. "Stravaganze" in senso pasqualiano!

• Massimo Bontempelli: *Gian Francesco Malipiero*, Bompiani, Milano, 1942. È una bellissima monografia, scritta in punta di penna, anche se irrimediabilmente datata.

• Luigi Rognoni: *Il linguaggio di Malipiero*, Ricordiana, Milano, 1956.

• Luigi Pestalozza: *I Dialoghi di Gian Francesco Malipiero*, ibidem, 1957.

• Roman Vlad: *Riflessi della dodecafonia in Casella, Ghedini e Malipiero*, Rassegna Musicale, 1957. Inportante soprattutto per il Maestro veneto.

### C) La seconda generazione (Mila: “Le forze di rincalzo”)

- Liliana Pannella: *Anticonformismo e politica musicale italiana*. Valentino Bucchi.
- Roman Vlad: *Storia della dodecafonìa italiana*, Milano, 1958.
- Fedele D’Amico: *Casi della musica*, Milano, 1962. Sono dedicate a Bucchi le pp. 30-33.
- Gianandrea Gavazzeni: *La musica di Ghedini*, Musicisti d’Europa, Milano, 1954.
- J.S. Weissmann: *La musica di Ghedini e il suo significato europeo*, Musica d’oggi, 1961
- Luigi Pestalozza: *Il sentimento dell’assoluto in Petrassi*, Rassegna Musicale, 1954.
- Massimo Mila: *Civiltà strumentale di Petrassi*, Cronache Musicali 1955-1959, Torino, 1959.
- Fedele D’Amico: *Petrassi e il biografo imprudente*, in I casi della musica, Milano, 1962.
- Fedele D’Amico: *Casi della musica. Luigi Dallapiccola*. Milano, 1962
- Roman Vlad: *Luigi Dallapiccola*, Milano 1957. Il saggio è redatto in inglese e non mi risulta sia stato tradotto in italiano.
- Leonardo Pinzauti: *Petrassi e la crisi della musica come linguaggio*, La Biennale di Venezia, 1927.
- Luigi Dallapiccola: *Appunti, incontri, meditazioni*, Milano, 1970. Piccole “stravaganze” del Maestro, di enorme ointeresse culturale e documentario.

### D) Sulla Scuola di Vienna

- Luigi Rognoni: *Fenomenologia della musica radicale*, Bari, Laterza, 1966.
- Luigi Rognoni: *La scuola musicale di Vienna*, Torino, Einaudi, 1966. Fondamentale e imprescindibile.

### E) Sulle Nuove Musiche

• Mario Bortolotto: *Fase seconda. Studi sulla Nuova Musica*, Torino, Einaudi, 1969 (Prima edizione nei *Reprints*, 1976). Il libro è di difficile lettura, più per l’inaccessibile (spesso inopportuno) virtuosismo linguistico che per la reale sostanza degli argomenti. Va centellinato con cura (una o due pagine al giorno) e subito confrontato con le reazioni degli interessati (la più stimolante ed azzeccata delle quali è indubbiamente quella di Aldo Clementi) in Nuova R.M.I., n. 5, sett/ott. 1969, pp. 829-854, e con gli accordi di chiusura dello stesso Bortolotto nel numero successivo. Il tutto non è divertente come Marx (Harpo, *of corse!*), ma qualche cachinno di gusto ci scappa!

• Henry Pousseur: *Musica e società*, Milano, Bompiani, 1974. Altro testo difficile, ma senza incandescenze verbali immotivate. Imprescindibile per chi voglia veramente introdursi nell'universo delle Nuove Musiche, specialmente per quanto riguarda la produzione degli anni Sessanta e Settanta partendo dal pensiero di uno dei Padri Fondatori dei seminari estivi di Darmstadt.

- Fedele D'Amico: *La polemica su Nono*, Paragone, 1962
- Piero Santi: *Luciano Berio*, Diapason, 1955. È un libretto ovviamente datato, ma ricco di osservazioni che non sono state tenute nel debito conto da pubblicazioni successive.

## **F) Sulla musica elettronica**

• Armando Gentilucci: *Introduzione alla musica elettronica*, Milano, Feltrinelli, 1972. Un libro importante perché fra i primissimi ad affrontare l'argomento. Chi è da tanto da arrivare in fondo (fortunatamente non è lungo!), e rimane alquanto insoddisfatto, ma non saprebbe dire il perché, prima di affrontare qualche altro saggio sull'argomento, legga senza indugio: *Eroismo elettronico* di Luciano Berio, in Nuova R.M.I., n. 4, ott./dic. 1972, pag. 663.

## **G) Sulla polemica fra Roderigo di Castiglia (Palmiro Togliatti) e Massimo Mila (e in generale sul rapporto fra libertà di espressione e dirigismo culturale nel P.C.I. fra il '45 e il '58)**

- Luciano Gruppi: *La politica culturale. Togliatti*, Editori Riuniti, Roma, 1974.
- Nello Ajello: *Intellettuali e P.C.I. 1944-1958*, Bari, Laterza, 1979.
- P. Guarini-G. Saltini: *I Primi della classe*, SugarCo, 1979.
- Sidney Finckelstein: *Come la musica esprime le idee*, Milano, Feltrinelli, 1955. Libercolo insignificante. Sono 159 pagine di commento alla zdanoviana proposizione che non tutto ciò che è comprensibile è geniale, ma ogni vera opera di genio è comprensibile, e quanto più un'opera è geniale, tanto più è comprensibile alle larghe masse del popolo. Vuole essere ricordato per la data di pubblicazione (1955!) e per la prefazione di Rubens Tedeschi.
- Salomon Volskov: *Testimonianza. Le memorie di Dmitri Shostakovich*, Mondadori, Milano, 1979.

## **H) Sui rapporti fra i musicisti dell' Ottanta (e i loro immediati successori) e il Fascismo.**

- Luigi Pestalozza: *La Rassegna Musicale. Antologia*, Feltrinelli, Milano, 1966. Testo importantissimo per (e talora nonostante) l'ipertrofica introduzione del Pestalozza.



## APPENDICE

Il DVD allegato contiene dei documenti musicali registrati dal vivo: l'esecuzione con due giovani studenti (soprano e tenore) della *Prima Pitica* di Pindaro, l'esecuzione, da parte di Gianluca Dioni all'oboe e di Sandro Caldini al corno inglese, del *Nomo Pitico*; inoltre danze rinascimentali eseguite da studenti del Liceo e brani musicali eseguiti da musicisti della Scuola Media durante i corsi del Prof. Santori.

Lo strumento utilizzato per l'esecuzione della *Prima Pitica* è stato realizzato dal clarinetista Italo Marconi, già docente presso il Conservatorio di Pesaro, costruttore e collezionista di strumenti musicali, con la consulenza del sottoscritto. La cassa armonica è formata da un guscio di testuggine con i rebbi di antilope e la membrana di pelle d'asino, le corde sono di budello, in numero di undici onde costituire un'intera armonia (l'accordatura ottimale è quella dorica, *mi-mi*).

L'esecuzione è preceduta da un preludio di mia invenzione, basato ovviamente sul terna, con riprese variate, insistenza continua sulla *mèse* (1a) e impiego di terze e quinte parallele. L'accompagnamento è all'unisono col canto (soprano solo la prima volta, con ripresa a due voci, soprano e tenore) con inserzioni strumentali di fantasia. L'esecutore antico poteva usare il plettro o suonare con le dita: quest'ultimo modo era considerato più nobile.

Il *Nomo Pitico*, ovvero *Il combattimento di Apollo col Serpente Pitone* comprende cinque danze corrispondenti alle parti di cui constava la composizione antica: *Pèira* (Apollo saggia il terreno), *Katakeleusmòs* (il dio lancia la sfida e Pitone l'accetta), *lambikòn* (ritmo giambico: il combattimento ha inizio), *Spondèion* (Ritmo spondaico: culmine del combattimento e vittoria di Apollo), *Katakòreusis* (danza epinicia di Apollo sull'agonia di Pitone). Nella mia interpretazione la *Pèira* è divisa in due parti in ciascuna delle quali i due contendenti si presentano.

Il *Nomo Pitico* è stato presentato a cura di Sandro Caldini all'Università dell'Arizona (Phoenix) il 20 luglio 1998 in occasione del Congresso Mondiale delle Doppie Ance (è acclarato che l'*aulòs* degli antichi Greci era uno strumento ad ancia, quasi sicuramente doppia: l'oboe è pertanto lo strumento moderno più idoneo ad evocare l'antico progenitore; quanto al corno inglese, è un oboe accordato alla quinta inferiore).

Il *Nomo Pitico*, per quanto si può ricavare dalle testimonianze, può essere considerato il più antico esempio di musica a programma.

Pitone, nato da Ghè, abitava a Delfi e fu ucciso da Apollo quando questi si impadronì del santuario. Gli antichi facevano derivare Pitone da *pythèin*,

imputridire: la potenza del sole aveva decomposto e distrutto il corpo del serpente. Il luogo fu chiamato Pito, donde Apollo Pizio e Pizia, la sacerdotessa che, invasata dagli effiuvi inebrianti provenienti dall' *àdyton*, con la bava alla bocca, emetteva i responsi sotto forma di parole che necessitavano di essere interpretate (all'uopo provvedevano i sacerdoti del tempio: donde l'aggettivo *sibillino*), redatte ordinariamente in esametri (la tradizione è tuttavia smentita dall'indagine archeologica in quanto a Delfi non c'è, non c'è mai stata una fessura: si può pensare ad un'inserzione di elementi dionisiaci nel tessuto apollineo).

Si potrebbe ipotizzare l'esistenza di antichissimi culti ctonii nel luogo, ai quali si è lentamente sovrapposto il culto di Apollo. Non mancano neppure tracce di una tradizione conciliativa fra i due elementi: da alcune figurazioni risulta un Pitone amico di Apollo che custodisce l'*omphalòs* per conto del dio.





*p dolciss.*

Χρυ - σέ - α φόρ - μιγξ, 'Α - πόλ - λω - νος καὶ ἰ - ο - πλο - κά -

*p dolciss.*

Χρυ - σέ - α φόρ - μιγξ, 'Α - πόλ - λω - νος καὶ ἰ - ο - πλο - κά -

*p dolciss.*

Χρυ - σέ - α φόρ μιγξ, 'Α - πόλ - λω - νος καὶ ἰ - ο - πλο - κά -

*p dolciss.*

Declamando sulla nota tenuta,  
a tempo con le altre voci

*p*

μῶν σὺν - δι - κον Μοι - σᾶν κτέ - α - νον· τὰς δ -

*p*

μῶν σὺν - δι - κον Μοι - σᾶν κτέ - α - νον· τὰς δ -

*p*

μῶν σὺν - δι - κον Μοι - σᾶν κτέ - α - νον· τὰς δ -

#?

*p*

κού-ει μὲν βά-σις ἀ-γλα-τί-ας ἀρ- χά,  
 κού-ει μὲν βά-σις ἀ-γλα-τί-ας ἀρ- χά,  
 κού-ει μὲν βά-σις ἀ-γλα-τί-ας ἀρ- χά,  
 ##? ##?

Declamando sulla nota tenuta,  
 a tempo con le altre voci

πέ-θον-ται δ'ἀ-οι-δοὶ σά-μα-σιν ἀ-γη-σι-χό-  
 πέ-θον-ται δ'ἀ-οι-δοὶ σά-μα-σιν ἀ-γη-σι-χό-  
 πέ-θον-ται δ'ἀ-οι-δοὶ σά-μα-σιν ἀ-γη-σι-χό-  
 πέ-θον-ται δ'ἀ-οι-δοὶ σά-μα-σιν ἀ-γη-σι-χό-

ρων ό-πό-ταν προ-οι-μί-ων άμ-βο-λάς τεύ-  
 ρων ό-πό-ταν προ-οι-μί-ων άμ-βο-λάς τεύ-  
 ρων ό-πό-ταν προ-οι-μί-ων

*p* *con stancio* *f*  
*p* *con stancio* *f*  
*p* *pp* *p* *f*

χης έ-λε-λι-ζο-μέ-να. καί τον αί-χμα-τάν κε-  
 χης έ-λε-λι-ζο-μέ-να. καί τον αί-χμα-τάν κε-  
 καί τον αί-χμα-τάν κε-

*p* *f dim.*  
*p* *con stancio* *f dim.*  
*p* *con stancio* *f dim.*  
*p* *f dim.*

*dim. ?*  
 σβεν- νύ- εις  
*solene dim.*  
 ραυ - νόν σβεν- νύ- εις  
*solene dim.*  
 ραυ - νόν σβεν- νύ- εις  
*dim.*  
*p*

*ritardando*  
 αι- ε- να- ου πυ- ρος.  
*pp assente*  
*pp assente*  
*pp assente*  
*pp assente*

CLAUDIO SANTORI

---

# Πυθικός νόμος

NOMO PITICO

OVVERO

IL COMBATTIMENTO FRA APOLLO E IL SERPENTE PITONE

---

GRANDE AULODIA IN CINQUE PARTI

PER CLARINETTO IN DO OPPURE OBOE  
E CLARINETTO CONTRALTO IN FA OPPURE Corno INGLESE

# Πυθικός νόμος

1. Πείρα: APOLLO SAGGIA IL TERRENO  
SI FA AVANTI IL SERPENTE PITONE
2. Κατακλευσμός:  
IL DIO LANCIA LA SFIDA  
PITONE L'ACCETTA
3. Ἰαμβικόν: IL COMBATTIMENTO HA INIZIO
4. Σπονδαίων:  
CULMINE DEL COMBATTIMENTO  
VITTORIA DI APOLLO
5. Καταχόρευσις:  
DANZA EPINICIA DI APOLLO  
SULL'AGONIA DI PITONE



Lento a piacere

cresc. e accel. moltissimo

22

Poco più mosso, ma con mollezza

secca

mf

10

Agitato

dim.

precipitate

p

FF

Flatterzunge

FF

P

pp

rall.

to sparire

1.  $\Pi$ τερρα : Si fa avanti il serpente PITONE

$\text{♩} = 80$

p

secca rigore di tempo

P

CLARINETTO CONTRALTO IN FA Solo



CLARINETTO  
CONTRALTO  
IN FA  
Solo

mf *al ppp*

2. Κατακελευσμός : IL DIO LANCIA LA SFIDA  
PITONE L'ACCETTA

♩ = 80

CLARINETTO  
IN DO

CLARINETTO  
CONTRALTO  
IN FA

p mf sf ppp *leggeriss. sempre* *mf sensibile*





CLARINETTO  
IN DO

CLARINETTO  
CONTRAITO  
IN FA

secca  
FF a marcato sempre

furi.bondo  
FF

mf Pz P leggeriss: poco rall. ....

A tempo  
sciolte e brill.

P leggero

mf leggero

CLARINETTO  
IN DO

CLARINETTO  
CONTRALTO  
IN FA

F ma con grazia

F subito  
p dolciss.

Tempo I

P come un memoria

pp ff

rit.

Handwritten musical score for Clarinet and Contralto. The score is written on two staves: Clarinetto in Do (top) and Clarinetto Contralto in Fa (bottom). The music is in 4/4 time and features various dynamics and articulations. Key markings include 'F ma con grazia', 'F subito p dolciss.', 'Tempo I', 'P come un memoria', and 'pp ff'. The score includes numerous slurs, accents, and fingerings (e.g., 3, 5, b). The piece concludes with a 'rit.' (ritardando) marking.

3. Iamβlikón : IL COMBATTIMENTO HA INIZIO

Handwritten musical score for Clarinet and Contralto. The score is written on two systems of staves. The first system is for Clarinet (IN DO) and Contralto (IN FA). The second system is for Clarinet (IN DO) and Contralto (IN FA). The tempo is marked as  $\text{♩} = 80-100$ . The dynamics are marked as *mf* *rude e deciso*, *f*, *mf*, and *mf*. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The piece is in 2/4 time. The first system starts with a tempo marking of  $\text{♩} = 80-100$  and a dynamic marking of *mf* *rude e deciso*. The second system starts with a tempo marking of  $\text{♩} = 69$  and a dynamic marking of *mf*. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The piece is in 2/4 time.



CLARINETTO IN DO

CLARINETTO CONTRALTO IN FA

più lento  $\text{♩} = 69$

*p*

*cresc.*

*subito*

*pp*

*ritardate, ma sempre *p**

*linguist. dam.*

*p*

*subito*

*p*

*cominciando ad accelerare*

*M<sup>f</sup> cresc. e accel. molto*

*ritardate e sguardate*

*Tempo I  $\text{♩} = 69$*

*pp*

*cortiz*

Detailed description: This is a handwritten musical score for two clarinet parts. The top part is for Clarinet in C (CLARINETTO IN DO) and the bottom part is for Contralto Clarinet in F (CLARINETTO CONTRALTO IN FA). The tempo is marked 'più lento' with a quarter note equal to 69 (♩ = 69). The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features various dynamic markings such as piano (p), fortissimo (ff), pianissimo (pp), and mezzo-forte (Mf), along with performance directions like 'crescendo', 'ritardando', 'accelerando', and 'subito'. There are also handwritten notes in Italian, including 'ritardate, ma sempre p' and 'linguist. dam.'. The score is divided into several systems, with a 'Tempo I' section starting at the bottom right, also marked with a quarter note equal to 69. The handwriting is fluid and includes many slurs and phrasing marks.







CLARINETTO IN DO

CLARINETTO CONTRABASSO IN FA

tesse intense

gridate, saccentanti

sempre FF

ritardando

poco rall.

marziale

mf

22

22

CLARINETTO  
(IN DO)

CLAR

Handwritten musical score for Clarinet in C and Clarinet. The score is written on multiple staves with various musical notations including notes, rests, dynamics, and performance instructions.

Key performance instructions and dynamics include:

- cresc. decisam. e accel.*
- con languore*
- dim. e rall.*
- FF*
- cresc. decisam. e accel.*
- dim. e rall.*
- FF*
- cresc. molto e accel.*
- F ben marcato*
- 3.*
- rall.*
- mf dim.*
- al ppp*

CLARINETTO IN DO

CLARINETTO CONTRALTO IN FA

brem.

mf

ff

mf

più p possibile

pp

ppp

um soffio

attacca subito:

5. ΚΑΤΑΧΟΡΕΥΣΙΣ : DANZA EPINICIA DI APOLLO SULL' AGONIA DI PITONE

Presto agitato e risoluto  $\downarrow = 150$

CLARINETTO IN DO

CLARINETTO CONTRALTO IN FA

F Brillantiss.

CLARINETTO  
IN DO

CLARINETTO  
CONTRALTO  
IN FA

incalzando

prestissimo possibile

Flatterzunge  
FF

sempre FF brillantiss.

Allegro  
Allegro

Espress.

The image shows a handwritten musical score for two clarinet parts. The top part is for Clarinet in C (CLARINETTO IN DO) and the bottom part is for Clarinet in F (CLARINETTO CONTRALTO IN FA). The score is written on ten staves. The first two staves are for the Clarinet in C, and the remaining eight staves are for the Clarinet in F. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Key performance instructions include 'incalzando' (accelerating), 'prestissimo possibile' (as fast as possible), 'Flatterzunge' (flutter-tonguing) with a fortissimo (FF) dynamic, and 'sempre FF brillantiss.' (always fortissimo and brilliantissimo). There are also markings for 'Allegro' and 'Espress.' (Espressivo). The handwriting is in black ink on white paper.

Handwritten musical score for two clarinets. The top staff is labeled "CLARINETTO IN DO" and the bottom staff is labeled "CLARINETTO CONTRABASSO IN FA". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamic marking "sempre FF" is written between the staves. The word "tenu." is written above the first and last measures of the top staff. The notation is dense and appears to be a working draft or a specific performance version.

AREZZO SETT. 1991

A large, stylized handwritten signature in black ink, likely belonging to the composer or arranger.

## **PUBBLICAZIONI DEL LICEO “CITTA’ DI PIERO”**

### **SERIE QUADERNI DELLA VALTIBERINA TOSCANA**

Q. n. 1 *Multimedialità e didattica. Atti del Seminario svoltosi a Sansepolcro l'8 maggio 1998, L'Artistica, Lama, 1999*

Q. n. 2 *Ogniuomo*. Traduzione e adattamento teatrale (24 marzo 1999) di Luisanna Alvisi: dall'opera *Everyman* di Anonimo inglese della fine del XV secolo, L'Artistica, Lama, 2000

Q. n. 3 *Scuola e territorio*. Atti del Convegno svoltosi a Sansepolcro il 6 e il 7 aprile 2000, L'Artistica, Lama, 2001

Q. n. 4 *Amintore Fanfani e l'età del Centro-sinistra*. Atti del Convegno svoltosi a Sansepolcro il 20 e 21 gennaio 2000, Stab. Arti Grafiche, Sansepolcro, 2001

Q. n. 5 *Scuola, mercato e nuove tecnologie*. Atti del Convegno svoltosi a Sansepolcro il 4 e 5 aprile 2001, L'Artistica, Lama, 2002

Q. n. 6 *Arriva l'Euro*. Atti del Seminario svoltosi a Sansepolcro il 6 dicembre 2001, L'Artistica, Lama, 2002

Q. n. 7 *Project Comenius, Building together a Europe of peace and democracy*, Stab. Arti Grafiche, Sansepolcro, 2003

Q. n. 8 *Giorgio Alberti, Francesco, Giotto, Dante e le origini del genio italiano*, Stab. Arti Grafiche, Sansepolcro, 2003

Q. n. 9 *Giovani e Adulti: prove d'ascolto*. Atti del Convegno svoltosi a Sansepolcro il 5 e il 6 aprile 2002, Stab. Arti Grafiche, Sansepolcro, 2003

Q. n. 10 *Per un sistema formativo integrato. Scuola dell'autonomia ed Enti locali*, Seminario svoltosi ad Arezzo il 24 gennaio 2003, L'Artistica, Lama, 2003

Q. n. 11 *Luisanna Alvisi Fabbri, Ragazza Ebraica*, Musical in 1 atto, con un saggio sull'identità ebraica di R.G. Salvadori e una testimonianza di Angelica Livné Calò, L'Artistica, Lama, 2004

Q. n. 12 *Vittorio Gazerro, Insegnare lingua italiana. Plurilinguismo in contesti multimediali. Il caso Svizzera*, L'Artistica, Lama, 2004

Q. n. 13 *Ecologia del paesaggio*, a cura di Massimo Barbagli, L'Artistica, Lama, 2004

Q. n. 14 *Enzo Papi, Insegnare per educare. Il mondo in classe*, L'Artistica, Lama, 2005

Q. n. 15 *Oriente per perché*, a cura di Matteo Martelli, L'Artistica, Lama, 2005

Q. n. 16 *Mario Pancrazi, Fra Luca Pacioli e il fascino delle “matematiche”*, a cura di Francesca Buttazzo, L'Artistica, Lama, 2005

Q. n. 17 *A scuola di poesia*, a cura di A.M. Blasi e F. Romolini, L'Artistica, Lama, 2006

Q. n. 18 *Democrazia e informazione*. Atti del Convegno svoltosi a Sansepolcro l'8 e il 9 aprile 2005 a cura di Matteo Martelli, L'Artistica, Lama, 2006

Q. n. 19 *Le Scienze, le Arti*. Atti del Convegno svoltosi a Sansepolcro il 7 e 8 aprile 2006, a cura di Matteo Martelli, L'Artistica, Lama, 2007

Q. n. 20 *Claudio Santori, “Si può?...” Un liceo per la musica*, a cura di Gabriella Rossi, L'Artistica, Lama, 2008

Q. n. 21 *La Crisi dell'Educazione*, Atti del Convegno svoltosi a Sansepolcro il 20 e il 21 aprile 2007, a cura del Gruppo di ricerca della Rete delle Istituzioni Scolastiche, L'Artistica, Lama, 2008

## VARIE

1. *Una testimonianza per Piero*. Annuario del Liceo Scientifico “Piero della Francesca”, a.s. 1990/1991, Stab. Arti Grafiche, Sansepolcro, 1991
2. *Progetto Giovani '93. Un foglio in libertà alla ricerca di interpreti*, ITC “Fra Luca Pacioli”, a.s. 1991/1992, L' Artistica, Lama, 1992
3. *Nello spazio d Piero*, a c. di Pino Nania, Stab. Arti Grafiche, Sansepolcro, 1993
4. *Seminarium*, Annuario dell' ITC “Fra Luca Pacioli”, a.s. 1993/1994, L' Artistica, Lama, 1994
5. *PEI – ANNUARIO*, Liceo Scientifico “Piero della Francesca”, a.s. 1994/1995, Stab. Arti Grafiche, Sansepolcro, 1995
6. 1947 – 1997, *Cinquant'anni di Liceo Scientifico Statale in Sansepolcro*, a.s. 1996/1997, Stab. Arti Grafiche, Sansepolcro, 1997
7. *Il diploma e poi?* Atti del Convegno sul post-diploma tenutosi a Sansepolcro l' 11 e il 12 aprile 1997, L' Artistica, Lama, 1998
8. *Piano dell' Offerta Formativa – Liceo “Città di Piero”*, Compugraf, Sansepolcro, 2000; L' Artistica, Lama, 2003
9. *Regolamento d' Istituto - Liceo “Città di Piero”*, Compugraf, Sansepolcro, 2000; L' Artistica, Lama, 2003
10. *Carta dei Servizi - Liceo “Città di Piero”*, Compugraf, Sansepolcro, 2000; L' Artistica, Lama, 2003
11. *Cinquant'anni di liceo a Sansepolcro*. Annuario del Liceo “Città di Piero”, a.s. 2003/2004, L' Artistica, Lama, 2004
12. “Bibliomedia”, nn. 0,1,2,3,4,5,6,7,8,9,10, 11, 12, 13, 14 – CTS Grafica, Cerbara Città di Castello (PG); L' Artistica, Lama: 2001-2002-2003-2004-2005-2006-2007-2008
13. *Le ragioni della memoria. Viaggio ad Auschwitz*, a cura di Matteo Martelli, Stab. Arti Grafiche, Sansepolcro, 2005
14. *Piano dell' Offerta Formativa*, Grafiche Borgo, Sansepolcro, 2006
15. *Carta dei Servizi - Regolamento d' Istituto*, Grafiche Borgo, Sansepolcro, 2006
16. Alessandro Lastra, *Il segreto di Arcano*, Grafiche Borgo, Sansepolcro, 2007
17. “Il Bollettino” n. 1 – Biblioteca Liceo “Città di Piero”, Sansepolcro, 2007
18. *Piano dell' Offerta Formativa*, L' Artistica, Lama, 2008
19. *Conoscere la Cina. Studi e riflessioni. Il futuro non viene da solo*, a cura di Matteo Martelli ed Enzo Papi, L' Artistica, Lama, 2008

Finito di stampare nel mese di Marzo 2008  
da Tipografia L' Artistica Selci Lama (PG)

