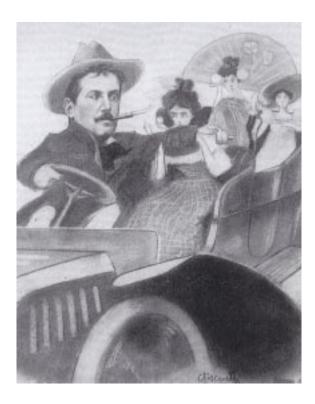
42/09

Musicaaa!

Periodico di cultura musicale Anno XV - Numero 42 Luglio - Dicembre



- Date un ricordo...
- Un allievo di Padre Martini nelle repubbliche napoleoniche
- La diserzione di un piccolo forzato del violino
- Riflessioni sociali nelle eroine pucciniane
- Rebikov il prepotente
- Ernani: "brevità e fuoco"
- Un abito con La Traviata

Nuova Scuola di Musica



Musicaaal: un accorato appello...

Alcuni lettori (abbonati e non), ci hanno inviato messaggi lusinghieri, complimentandosi per aver saputo tenere in vita, ormai da lungo tempo, una rivista musicale informata a criteri di "indipendenza, anticonformismo, versatilità" ecc. (parole testuali), oltre che per l'ampia diffusione definita "encomiabile".

È vero, da oltre vent'anni, prima come *Mantova* Musica, poi – petrolinianamente – come **Musicaga**/, il nostro periodico vive e... sopravvive. Vive grazie alla disponibilità dei numerosi e fedeli collaboratori, e sopravvive in virtù della generosità di coloro che l'hanno sempre sostenuto economicamente. Purtroppo con la crisi in atto questi ultimi hanno tirato la cinghia, cosicché i già modesti mezzi a disposizione si sono paurosamente assottigliati. La lievitazione dei costi, poi, ha fatto il resto. Malgrado tutto cercheremo di tirare avanti, riducendo le uscite annuali da tre a due e risparmiando sulla carta. Non abbiamo problemi di immagine: frivolezze che lasciamo ad altri! Tireremo dunque avanti con sforzi sovrumani ma, in tutta franchezza, per quanto tempo ancora? Si è reso perciò inevitabile da parte nostra fare appello alla sensibilità dei lettori, specie quelli che continuano a ricevere gratuitamente i nostri numeri – ma estendendo l'invito anche alle istituzioni musicali e culturali cui *Musicaaa*/perviene sistematicamente – invitandoli ad aiutarci attraverso un abbonamento al prezzo simbolico di 15 euro annuali, oppure una libera sottoscrizione.

Nel ringraziare anticipatamente i vecchi e nuovi abbonati (soltanto a questi d'ora in poi verrà inviata la rivista) è doveroso da parte nostra far presente che, qualora la situazione attuale avesse a perdurare, *Musicanal* sarà costretta a chiudere i battenti. Il rischio che una voce libera se ne vada non fa bene né all'informazione, né alla democrazia.

...anzi, accoratissimo

perché, nonostante gli elogi verbali sempre graditi, pochi tra i numerosi estimatori hanno risposto in senso tangibile. Le attestazioni di stima ci riempiono di orgoglio ma in frangenti come questo non bastano. Quindi rileggetevi attentamente quanto sopra esposto poiché - REPETITA IUVANT - il persistere della situazione rischia di essere fatale a noi come *Musicanal* e a voi come lettori di *Musicanal* Grazie.

Musicaaa!

Periodico di cultura musicale

Anno XV - Numero 42 Luglio-Dicembre 2009

Sommario

Banche: dalle casse di risparmio alle casse da morto	pag.	3
Date un ricordo, di P. Mioli		4
Un allievo di Padre Martini		
nelle repubbliche napoleoniche, di F. Sabbadini		5
La diserzione di un piccolo forzato del violino, di I. Babel		10
Riflessioni sociali nelle eroine pucciniane, di A. Parisini		11
Rebikov il prepotente, di V. Buttino		14
Ernani: "brevità e fuoco", a cura di G. Ghirardini		16
Un abito con La Traviata, di V. Bortoli		21
Indagine intorno ad alcuni aspetti della biografia		
e della musica di Wolfgang Amadeus Mozart, di G. Rausa		23
La Corte delle Libertà		27

Direttore responsabile: Fiorenzo Cariola

Redazione: Ĝherardo Ghirardini, Carlo Marenco, Piero Mioli

0 11 1	C: ' A ' ' ' (D')
Collaboratori	Giovanni Acciai (Piacenza)

Pietro Avanzi (Rovereto - TN)
Franco Ballardini (Riva del Garda - TN)
Vanni Bortoli (Carpi - MO)
Vincenzo Buttino (Grottaglie - TA)
Alberto Cantù (Milano)
Antonio Carlini (Trento)
Ivano Cavallini (Trieste)
Alessandra Chiarelli (Bologna)
Tarcisio Chini (Trento)

Vittorio Curzel (Trento) Maurizio Della Casa (Mantova) Fabrizio Dorsi (Cernusco S/N - MI)

Alberto Cristani (Ravenna)

Enzo Fantin (Legnago - VR) Antonio Farì (Lecce) Gian Paolo Ferrari (Carpi - MO)

Piero Gargiulo (Firenze) Emanuele Gasparini (Dossobuono - VR) Ferdinando Grossetti (Somma Vesuviana - NA)

Alberto Iesuè (Roma) Roberto Iovino (Genova) Marco Lombardi (Savona) Claudio Guido Longo (Bologna) Fulvio Stefano Lo Presti (Bruxelles)

Fulvio Stefano Lo Presti (Bruxelle Laura Och (Verona) Roberta Paganelli (Forlì) Andrea Parisini (Roma) Claudia A. Pastorino (Salerno) Marco Peretti (Venezia) Mariarosa Pollastri (Bologna) Noemi Premuda (Trieste) Massimo Primignani (Bari) Giuseppe Rausa (Monza - MI) Laura Ruzza (Roma) Giuseppe Rossi (Fiesole - FI) Francesco Sabbadini (Bologna) Leonardo Zunica (Mantova)

Sede redazionale: P.zza Seminario, 3 - 46100 Mantova - Tel. (0376) 362677 - e-mail carlomarenco@libero.it

Spazio internet: maren.interfree.it Reg. Trib. di Mantova N. 3/95

Tipografia Mercurio - Rovereto (TN)

Abbonamento 2010 a Musicaaa!

Per ricevere *Musicana*/ direttamente a domicilio basta sottoscrivere la somma di euro 15 da versarsi sul c/c postale n. 20735247 intestato ad Associazione Musicanuova, Mantova, oppure tramite bonifico bancario intestato a c/c n. 1010304 presso la filiale di Mantova della Banca popolare dell'Emilia Romagna. A seguito dei ripetuti disservizi postali preghiamo gli interessati di informare preventivamente la redazione delle richieste inoltrate tramite Internet (e-mail carlomarenco@libero.it) o telefonando direttamente allo 0376-362677

Musicaaa/ è inoltre reperibile presso le seguenti sedi

Bergamo

Biblioteca del Liceo musicale "G. Donizetti"

Bologna

Ricordi, Via Goito

Brescia

Ricordi, C.so Zanardelli, 29

Cremona

Biblioteca dell'Istituto di Paleografia musicale

Firenze

Ricordi, Via Brunelleschi, 8/R

Genova

Ricordi, Via Fieschi, 20/R

Livorno

Biblioteca del Liceo musicale "P. Mascagni"

Lucca

Biblioteca del Liceo musicale "L. Boccherini"

Mantova

Libreria Einaudi, C.so Vittorio Emanuele, 19 Libreria Nautilus, P.zza 80° Fanteria, 19 Nuova Scuola di Musica, Via Scarsellini, 2

Milano

Ricordi, Via Berchet, 2

Modena

Biblioteca del Liceo musicale "O. Vecchi" Edicola del Portico, Via Emilia, 179 Snack Bar Massimo e Rossella, P.zza S. Giorgio

Padova

Musica e Musica, Via Altinate

Ravenna

Biblioteca del Liceo musicale "G. Verdi"

Reggio Emilia

Biblioteca del Liceo musicale "A. Peri"

Roma

Ricordi, Via del Corso, 506 Ricordi, P.zza Indipendenza, 24

Torino

Beethoven Haus, Via Mazzini Ricordi, P.zza C.L.N., 251

Trento

Del Marco Musica, Via S. Pietro

Treviso

Ricordi, Via Totila, 1

Verona

Ricordi, Via Mazzini, 70/B

sullo spazio internet maren.interfree.it e presso le biblioteche dei conservatori di musica

'Venezze' di Adria
'Vivaldi' di Alessandria
'Piccinni' di Bari
'Martini' di Bologna
'Monteverdi' di Bolzano
'Venturi' di Brescia
'Palestrina' di Cagliari
'Frescobaldi' di Ferrara

'Cherubini' di Firenze
'Giordano' di Foggia
'Paganini' di Genova
'Casella' dell'Aquila
'Schipa' di Lecce
'Campiani' di Mantova
'Verdi' di Milano
'S. Pietro a M.' di Napoli

Pollini' di Padova

'Bellini' di Palermo

'Boito' di Parma

'Morlacchi' di Perugia

'Rossini' di Pescara

'D'Annunzio' di Pescara

'Nicolini' di Piacenza

'Cilea' di R. Calabria

'S. Cecilia' di Roma 'Buzzolla' di Rovigo 'Verdi' di Torino 'Bonporti' di Trento 'Tartini' di Trieste 'Tomadini' di Udine 'Marcello' di Venezia 'Dall'Abaco' di Verona

Kreisleriana

Banche: dalle casse di risparmio alle casse da morto

Cortigiani vil razza dannata, a qual prezzo vendeste il mio bene, gridava rissosamente Rigoletto. Finito sul lastrico dopo il licenziamento (a quei tempi i sindacati erano esattamente quelli di oggi), aveva venduto la gobba (suo salvadanaio) per pochi soldi a certi ceffi che ne avevano fatto mercato sottobanco ottenendo lauti guadagni. Perciò chiese aiuto alla banca. Inutilmente, piuiché gli istituti di credito sono come le donne che, lo dice Guglielmo in Così fan tutte ... la fanno a tanti. Saranno state le tre del mattino quando l'ex buffone di corte, mentre meditava una tremenda vendetta sul lungolago mantovano sferzato dalla tempesta, scorse all'orizzonte due individui malfermi che si tenevano l'un l'altro o, per la precisione, l'un l'altra. Erano Manrico e la madre Azucena. Sebbene laceri e malconci avevano ancora la forza di cantare, intonando all'unisono Ai nostri monti ritorneremo. Stavano infatti facendo la spole di monte in monte: quelli dei pegni, per intenderci, cercando di raggranellare qualcosa. Lui, come trovatore era stato letteramenete sopraffatto dagli eserciti di rocchettari che invadono i nostri teatri trasformandoli in stadi, mentre lei come fattucchiera faceva ben poco. Erano entrambi mossi dall'intenzione di impegnare rispettivamente il liuto e le carte. Il tavolino era già stato venduto all'asta e per questo lei teneva un contegno da Arianna in atto di esclamare Lasciatemi morire! Durante il tragitto i tre si imbatterono in Orfeo il quale, al culmine della disperazione, gemeva a ccompagnandosi con la lira: che farò senza Euridice? Caro mio, sappiamo che la vedovanza ti pesa, ma cosa vuoi farci, ormai la tua dolce metà sta benone ai Campi Elisi spassandosela col re degli inferi... Ma mia moglie non c'entra, io mi riferivo al Mutuo Euridice che mi è stato negato. Possedere una lira non basta, occorrono svariati euro e dollari, poi se ne parla.

Oh quante volte oh quante, sospirava la povera Giulietta alludendo alle promesse stampate a caratteri cubitali su depliant e manifesti bancari. E lei che credeva di essere entrata in una cassa di risparmio, si trovò inspiegabilmente in una bara! Sorte diversa da quella toccata a Cleopatra cui, dopo il ventilato pignoramento della reggia, non restava che abbandonarsi all'avvilimento estremo: Piangerò la sorte mia! ma siccome aveva alle spalle un Cesare che garantiva, la sua sorte non fu così cruda.

Un momento, chi spunta là in fondo? Ah, forse è lui. No, è lei, Violetta. Lui, comunque, cioè il prestito richesto, cadrà nel vuoto. A una traviata non si concede nulla. Follie, follie! E pensare che in Italia un megalomane come Don Giovanni ne ha ottenuti 240: uno per donna. Mistero? No, le banche fanno quello che vogliono e hanno sempre ragione. Parola di governi, politici e sindacati. È la solita storia, commentava in quei pressi un pastorello estremamente scosso perché gli avevano requisito tutte le pecore lasciandogli solo il cane: l'unico Fido della sua vita. E tutti in coro: Là ci darem la mano, là mi dirai di sì. Bella cosa; poi appena bussi e chiedi si può? ti rispediscono fuori. Pagliacci! Non vogliamo finire come Norma che una volta esclamato In mia mano alfin tu sei (il credito) si trovò in compagnia di Aida e Radames nel buio soffocante di un caveau della filiale di fiducia a contare i sorci, in perenne attesa dell'evento. Ma senza alcun esito. C'è poco da sperare. Se quella che gridava Un bel dì vedremo si è fatta il karakiri per colpa di una banca americana... Scusate, si dice banca o banco? Dipende. Per esempio un certo Macbeth dice Banco, e con la B maiuscola, tanta è la soggezione che gli incute. Se lo sogna anche di notte. Altra domanda; il denaro sporco si lava in acqua corrente? No, basta metterlo sul conto corrente.

Strada facendo il gruppo si infoltì, al che tutti decisero di dirigersi da chi di dovere. Ci sarà stato un garante da qualche parte. Sta di fatto che incontrarono un certo Rodolfo, poeta bohèmien, reduce anch'egli da mille peripezie bancarie, ma ormai rassegnato. Prima li invitò a non seguire l'esempio dell'amico Des Grieux, cavaliere sì ma senza cavallo, costretto ad implorare: Vi pigliate il mio sangue; infine li consigliò di mantenere su suo esempio l'anima milionaria. Soltanto in questo modo si sarebbero salvati dalle miserie della vita. Tuti lo ascoltarono e, all'invito a seguirlo, gli andarono dietro. Non sappiamo dove.

J. Kreisler

Date un ricordo...

di Piero Mioli

Miserie e splendori, vien proprio da dire, capovolgendo il titolo del famoso romanzo di Balzac (e cassando, ovviamente, il resto di *Splendeurs et misères des courtisanes*): tale è la vita, la fortuna, il destino dei cantanti d'opera, che mentre calcano i palcoscenici ricevono plausi, inchini, fiori, inviti, regali, omaggi d'ogni sorta e dopo, una volta lasciato il palcoscenico, si debbono accontentare di qualche tetra medaglia, se va bene, o di qualche malinconica pergamena. E una volta lasciato il mondo? se hanno inciso dischi, possono continuare a esprimersi ed entusiasmare così, e se no la fine delle presenze in scena e nella vita diventa anche fine del nome e del cognome, nonché della voce e del canto. Anche i dizionari, com'è noto, se la cavano con poche righe indifferenti, per non dire che tacciono senza riguardo; e le pubblicazioni, i libri, le monografie, qualora si diano davvero (e non si limitino a snocciolare fotografie, riconoscimenti, elogi), non tardano molto a lamentare dimenticanze, oblii, insulti del tempo. Ma quali possono essere gli agganci dell'attualità con la questione? Un libro, un anniversario di carriera, un concerto in memoria.

Giuseppe De Luca. Baritono inimitabile di Francesco Sanvitale, pubblicato per conto dell'Istituto Nazionale Tostiano di Ortona, è uno dei migliori volumi del genere: per lo spessore della trattazione, per l'abbondanza del materiale usato (dono della nipote Nicoletta Panni), per l'eleganza della grafica (Iainieri Editore, Altino [Chieti]); e quando elargisce complimenti al famoso creatore di personaggi come il Michonnet di Cilea e il Gianni Schicchi di Puccini, non può fare a meno di rilevare la tristezza, la modestia della considerazione odierna Vero? giusto? opportuno? Il discorso è complesso, al di là del caso specifico di un mirabile "conversatore in musica" che purtroppo ha lasciato poche tracce sonore: comunque sia, è raro che lo splendore di una carriera si confermi nel seguito, cioè che l'artistica valenza e l'umana simpatia di un cantante lirico si confermino tanto nel tempo, ed è molto più frequente che diventino o rischino di diventare una reliquia, un'ombra, una "miseria", se non per altro perché intanto cambiano i costumi e i gusti, le persone e le generazioni (e non è poi detto che cambino sempre in peggio). Avendo esordito nel 1969 a 23 anni, nel 2009 Katia Ricciarelli ha celebrato i quarant'anni d carriera, con un concerto misto di classico e leggero alla Fenice di Venezia: non c'erano i colleghi né le colleghe, i partners di tante recite verdiane, donizettiane, rossiniane, ma cantanti in genere più giovani e impegnati in altri repertori. Fa lo stesso; quello che stupisce è che quarant'anni di presenza non significhino proprio quarant'anni di precisa professione operistica: la carriera della Ricciarelli, che piaccia o non piaccia è stata ricca di autori e opere, spettacoli e dischi, grandi direttori e grandi registi, colleghi strepitosi, in realtà è terminata da molto tempo, essendo durata all'incirca una ventina d'anni ed essendosi poi trasformata in qualche opera nuova e minore appena toccata, in molti concerti, in cinema e in televisione a non finire. Dunque, questi quarant'anni di carriera, di Mimì, Leonore e Semiramidi, non sono un po' troppi?

Luciano Pavarotti è mancato nel 2007, e a Bologna e al Teatro Comunale s'è pensato di ricordare il grande tenore a distanza di due anni pressoché esatti, con un concerto di colleghi più giovani. A parte le polemiche insorte sulla stramba proposta avanzata all'orchestra locale di suonare gratis (non accolta, con tanto di sostituzione), a parte il fatto che la carriera e la voce di Pavarotti non dispongono ancora di una pubblicazione adeguata (nel senso della cronaca ma anche della critica), il problema è stato di carattere quanto meno qualitativo e nominativo: a cantare sono stati chiamati alcuni onesti professionisti dell'opera, in brani del loro repertorio e della loro consuetudine, i quali hanno dimostrato con Pavarotti la stessa relazione che avrebbero con qualsiasi altro cantante, maggiore o minore, al maschile o al femminile. E non s'è pensato che un modo più autentico poteva essere, per esempio, quello di appellarsi a Juan Diego Flórez, grande tenore d'oggi che canta *L'elisir d'amore*, *La figlia del reggimento*, *I puritani* e *Rigoletto* ovvero le opere principali del repertorio pavarottiano.

"Talor, nei vostri memori pensieri, date un ricordo alla Gioconda" canta di sé la protagonista del capolavoro di Ponchielli, e lo canta, con struggente melodia piena di sentimento, al suo ex-fidanzato e alla sua rivale. Non sarà che a dover ricordare i cantanti d'opera troppo di rado sono i veri amici, sodali ed estimatori loro?

Un allievo di Padre Martini nelle repubbliche napoleoniche

di Francesco Sabbadini

Fu Stanislao Mattei a ricevere dal suo maestro Giambattista Martini, oltre la sicura e severa conoscenza della dottrina contrappuntistica, la straordinaria eredità fatta di musiche, libri, quadri raccolti durante una vita di studi e di ricerche: il tesoro cioè a tutt'oggi conservato dal Civico Museo Bibliografico Musicale della sua Bologna ("Le ultime parole che mi disse prima di comunicarsi furono queste. I miei libri e le mie carte sò in che mani sono" riferì il discepolo, e confessore del maestro, a Guglielmo Della Valle, primo biografo del Martini, in una testimonianza dove convivono affetto, dolore e devozione). 1 E il devoto allievo ("Tutto gli devo quello che so, e quello che sono", è la sua risposta alla laudativa, rassicurata e lapidaria dichiarazione di fiducia), *Ibidem*, p. 119,² si peritò di preservare, e persino di arricchire, l'immenso patrimonio in tempi difficili, soprattutto per un frate minore conventuale come lui, in anni in cui la soppressione degli ordini religiosi intrapresa dalle autorità francesi napoleoniche³ si accompagnava spesso a incontrollate razzie come a selezionate e mirate spoliazioni nelle varie chiese e nei monasteri cittadini. Lo stesso Mattei, in anni precedenti, lo aveva descritto a Guglielmo della Valle in poche ma esaurienti parole: "I ritratti che si ritrovano nella raccolta martiniana sono circa 300, fra i quali si trova quello dell'Elettore Palatino, a cui dedicò il 2. tomo della sua storia; il detto ritratto gli fu regalato dal Principe stesso. Molti de' suddetti ritratti sono di buona mano pervenuti parte da Londra,⁵ parte dalla Germania, e da altre parti. I mss. da esso raccolti consistono in codici parte autografi, e parte copiati da tutte le più insigni Biblioteche... vi si trovano molti libri stampati di musica Teorica antichi, e moderni tra i quali il Melopeo di Pietro Cerone in lingua spagnuola, rarissimo, e pregiatissimo dono di S.M. il Re di Portogallo: Come pure trovansi moltissimi Autori pratici, e di

Nel clima politico instaurato a Bologna dalla Repubblica Cispadana e dalla successiva Repubblica Cisalpina e in seguito alle decisioni assunte dalle autorità governative, Mattei abbandonò l'abito talare nel 1798 e continuò a svolgere attività di insegnante nella propria abitazione, dove riuscì, oltre a custodire e a sottrarre ad eventuali spoliazioni il patrimonio martiniano, a mantenere viva la grande tradizione teorico-pratica della scuola musicale bolognese: un anno, questo 1798, in cui fiorivano nei teatri cittadini, fra cui il rinomato Teatro Zagnoni e lo stesso Teatro Nazionale (cioè il Comunale), oltre ad altre sedi quali il Marsigli Rossi, il Legnani e il Teatro de' Felicini, testi drammatici di contenuto anticlericale come *Fenelon o le Monache di Cambrai, La Vittima dei chiostri, Il conclave, Chi ha orecchie intenda ossia il più scellerato fra gli ex auditori di Preti,* e in cui si pubblicavano editti contro i "perturbatori della quiete nei teatri, affidandone la cura alla guardia nazionale", la quale, irrobustita dalla milizia francese, in certe occasioni "usò qualche violenza".

D'altronde, era presente da qualche tempo nella pubblicistica bolognese, su alcuni fogli legati a una pur ristretta *élite* intellettuale della città buona conoscitrice della recente trattatistica teatrale, ¹² un richiamo a una ribadita funzione pedagogica ed educatrice del teatro, che si rifaceva a una saggistica illustre e blasonata: come il trattato in sei tomi *Storia critica de' Teatri antichi e moderni* di Pietro Napoli Signorelli pubblicato a Napoli fra il 1787 e il 1790 dall'editore Vincenzo Orsino, citato come riferimento illustre in un articolo del settimo numero del "Repubblicano", (un foglio, questo, stampato fra l'ottobre e il dicembre 1796), e preso ad esempio dall'anonimo articolista per certe sue perentorie e un po' solenni affermazioni contenute nella Prefazione: "E chi non ravvisa in un *buon teatro* siffatto educatore pubblico, saggio, retto, geniale, all'ombra del governo? Chi al pari di esso accoppia il diletto del passatempo all'utile dell'insegnamento? il dolore della correzione al piacere dello spettacolo? Qual

^{*}Il presente articolo riporta il testo della relazione tenuta al Convegno "Un anno per tre filarmonici di rango. Perti, Martini e Mozart" svoltosi dal 3 al 4 novembre 2006 presso l'Accademia Filarmonica di Bologna e curato da Piero Mioli.

genere poetico ha saputo meglio deporre il portamento dottrinale e mascherarsi di piacevolezza?" (p. VII).

Un altro coevo giornale cittadino, il "Monitore bolognese", il cui sottotitolo portava la lunga didascalia "Annali patrii e vera storia della Rivoluzione italiana colla serie di tutte le gradazioni della medesima e di quei fatti, e traversie che l'hanno ridotta sino allo stato presente", in un articolo comparso nel numero del 13 dicembre di quello stesso 1796 e intitolato *Teatro Nazionale* ridondava di un ostentato moralismo echeggiante censure e normative in passato auspicate e sollecitate da una trattatistica seicentesca e settecentesca ostile a un certo melodramma alla moda (in tempi in cui, peraltro, stava per essere proclamato per la prima volta in Italia il diritto alla libertà di stampa nella Costituzione della Repubblica Cispadana del gennaio-marzo 1797), con queste eloquenti parole: "Le scene occupate da persone d'onore, di sentimento, di spirito, non ammetteranno più cosa alcuna d'indecente, di stravagante, d'indegno dello spirito umano, e di buon costume".

Un anno dopo, il 14 dicembre 1797, a fusione avvenuta tra Repubblica Cispadana e Repubblica Cisalpina "in una sola, e medesima famiglia", il "Quotidiano bolognese", forse la punta di diamante della pur minoritaria ideologia filo-rivoluzionaria cittadina, "Impresso nella Stamperia di Jacopo Marsigli ai Celestini", ritornava su tematiche di contenuto teatrale in una "considerazione" compresa in una più ampia Selva di pensieri d'un Democratico Bolognese, appaiando teatro di prosa e teatro musicale in un giudizio incoraggiante sulla loro utilità sociale: "Li drammi per musica – scrive l'anonimo democratico – e le commedie in prosa composte senza fanatismo, democratizzano facilissimamente qualunque popolazione". Ma questa possibile e meritoria finalità veniva contraddetta dai fatti, da un persistente e opposto stato di cose: quello descritto pochi giorni dopo, il 30 dicembre, all'insegna dei "parassiti, buffoni, frine, aristocratici, cavalieri, monarchi e regine che imperversano ancora nei teatri", da condannarsi al pari del "fanatismo religioso", delle "ridicole cerimonie sacerdotali e cenobitiche" che resistono all'affermarsi di vere "feste nazionali" e di ideali di progresso. Nel numero del 20 febbraio 1798, l'articolo intitolato Lezione per il Teatro Civico di Bologna, segna uno delle punte di maggiore intransigenza della testata bolognese, allorché sanziona la necessità di un teatro "patriottico", totalmente finalizzato a sferzare la "fetida Aristocrazia" e a sobillare il "popolo Repubblicano" contro di essa: un teatro patriottico "dove non si reciteranno che Commedie o Tragedie Democratiche; e qualunque altro rancidume cavalleresco sarà bandito affatto: La musica diletta; ma non istruisce; dunque sia proibita nei Teatri Patriottici".

E procedendo nella lettura di questo austero giornale pochi giorni dopo si incontra, nel numero del 24 febbraio, un articolo che dà notizia di una rappresentazione, in un "teatro privato", di un "grazioso intermezzo" di Stanislao Mattei dal titolo *Nuova bottega di Librajo*; l'articolo non si sofferma sui contenuti del la breve operetta, ¹³ ma pare piuttosto preoccuparsi del rischio che l'ascolto del testo musicale del Mattei potesse portare a sottovalutare lavori analoghi de "li Paisielli, li Cimarosa, li Tritta, li Zingarelli". Più oltre, assumendo un tono dai tratti minacciosi, l'articolo diffida "l'intera comitiva filarmonica e specialmente gli ex nobili" da un comportamento e da un tipo di discorsi di stampo aristocratico, "perché il pubblico sarà pienamente informato delle conseguenze di questo amichevole avvertimento". Questo lavoro, unica incursione del Mattei nel genere teatrale comico, musicato su un ameno libretto del canonico Filippo Nicoli, il cui titolo sul manoscritto conservato al Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna (segnatura OOO1) recita *La bottega del libraio*, fu eseguito nei locali del seminario cittadino con un'orchestra formata da amatori, diretta dal medico Onofrio Mandini con la collaborazione al fortepiano del marchese Sebastiano Tanari (probabilmente uno degli aristocratici "diffidati" dall'anonimo giornalista), alla presenza dell'arcivescovo della città cardinale Gioannetti, "protettore" dell'Accademia Filarmonica fra il 1792 e il 1800.¹⁴

La trama della vicenda, con la presenza in scena di soli personaggi maschili, due tenori e due bassi, ci può riportare a un gusto di far musica insieme, anche in ambito religioso trattando i generi in voga, di antica felsinea memoria, a quel musicale ed erudito motteggio polivocale, qui sostenuto da un magistrale disegno strumentale, di cui buon testimone fu lo stesso padre Martini. ¹⁵ I quattro personaggi, un "poeta bizzarro" e un filosofo di inevitabile canzonatura, Sancio e Momo, un "padrone di Bologna", ovvero il libraio Melifluo alle prese con spese, debiti e scarsi guadagni, e il fedele e assen-

nato garzone Lindorino, disegnano un itinerario narrativo in dieci scene in cui emergono alcuni luoghi comuni di un teatro comico musicale ormai ben sperimentato e a tratti ripetitivo, ma dove campeggiano alcune salaci frecciate presumibilmente dirette verso una poco esaltante situazione culturale di attualità: il filosofo e il poeta non possono esimersi da dottorali e balanzonesche esibizioni a volte trasformate in sarcastiche considerazioni sulla cultura del tempo, ma sono soprattutto Melifluo e Lindorino, dall'osservatorio della loro bottega, a ricalcare la critica verso "un secol illuminato in cui chi studia meno ha più imparato". E in un'aria di Sancio della scena terza, dove il poeta non nasconde un problematico rapporto con le Muse e lo stesso padre Giove, emerge un burlesco riferimento a un "Albero", che, chissà, poteva parodiare quegli "alberi della libertà" piantati a imitazione di parigine cerimonie rivoluzionarie, come quello descritto dal "Monitore bolognese" il 4 luglio 1797, attorno a cui danzarono al termine di un "Pranzo Patriottico Militare" "piccoli ragazzetti radunati militarmente sotto una bandiera ove leggevasi: COLONNA DELLA SPERANZA": "Per man mi presero / e insiem danzassimo / d'intorno a un Albero, / di verde Allor. / Ma pur sorprese / dal padre Giove / che poi s'accese / e minacciò. / E a me rivoltosi / ed infieritosi / con pugno in faccia / mi discacciò". Anche la successiva quinta scena svela una punta polemica contro un periodo molto gramo per l'editoria di qualità, allorché Lindorino intona un recitativo svolto in brevi frasi intercalate da pause e un'aria realizzata in un veloce succedersi sillabico di crome su un testo non privo di amarezza: "Stampa ed inchiostro / è già ridotto / nel nostro tempo alla viltà. / Se volete o mio padrone / rintracciarne la cagione / questa fu la profusione / di dar tutto a far stampar".

Non risulta comunque alcuna censura, o intervento intimidatorio nei confronti del giocoso e sarcastico gioco drammatico musicato dal Mattei: certi giornali continuavano imperterriti ad aggrapparsi quasi deontologicamente all'estremismo ideologico e al rigorismo rivoluzionario, ma questi valori si rivelavano sempre più estranei alla storia, alla cultura, alla tradizione e al sentimento religioso della stragrande maggioranza dei cittadini, e venivano ormai abbandonati dalla stessa autorità politica d'Oltralpe; la quale aveva tutto l'interesse peraltro, dopo l'affievolimento e la ormai prossima estinzione dell'apparato propagandistico giacobino, a ben convivere con le aristocrazie locali e con le stesse autorità ecclesiastiche, nonostante certe formalità ostentatamente egualitarie e cerimonie come quella svoltasi in piazza Maggiore, ancora nel febbraio 1798, per celebrare l'ingresso dei francesi in Roma e la proclamazione della Repubblica Romana.¹⁶

E qualche tempo dopo, il mese di giugno del 1799, le truppe austro-russe del generale Suvorov entrarono a Bologna e consegnarono i territori della Repubblica Cisalpina all'Impero che li mantenne per un anno, sino al luglio del 1800; sotto l'insegna della bicefala aquila absburgica si intonarono Te Deum e si organizzarono pubbliche cerimonie, come quella del 9 luglio 1799 svoltasi nella "Gran Piazza" descritta nel n. 55 della "Gazzetta di Bologna" (che si era affrettata a cancellare la scritta "Libertà, Eguaglianza"), dove protette dagli stendardi imperiali "numerosissime orchestre di ogni sorta di Strumenti e molti Cantanti alternarono le più festose Sinfonie, ed il lieto canto di un Inno nuovamente composto per tale funzione". Questo "lieto canto" fu composto da Stanislao Mattei: si tratta della "Canzone a 3" Già di catene, o Felsina, fatta nella piazza pubblica di Bologna per l'ingresso delle truppe imperiali nel mese di luglio, per 2 tenori, basso, coro a tre voci e un'orchestra suddivisa nelle parti di violino, viola, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 corni, violone e basso continuo, il cui manoscritto si trova al Civico Museo Bibliografico Musicale con la segnatura OO6; e il cui testo letterario, di autore anonimo, si può definire veramente... d'occasione: "Già di catene o Felsina / è chi t'oppresse onusto / e vittorioso Augusto / la libertà ti diè. / Evviva Evviva. / Già la vicina Etruria / al tuo destino arride / nessun più la divide / dal proprio Padre e Rè. / Fugge la truppa gallica / col suo inutil brando / ritorna Ferdinando / i figli a consolar. / Sulle diffuse tenebre / insorge un dì giulivo / il fortunato ulivo / di Pace a pronunziar. / Ovunque il giusto onorisi, / il vizio si detesti, / regnino i dogmi onesti, di probitade e fè."

Dopo il ritorno dei Francesi, il Mattei continuò nella sua attività didattica, che lo rese celebre anche ben oltre le mura cittadine, partecipò ai lavori dell'Accademia Filarmonica, di cui fu "socio d'onore" sin dal 1799, ¹⁷ e compose musiche di carattere sacro come, ad esempio, un *Dies Irae* per le esequie a San Giovanni in Monte del pittore Gaetano Gandolfi (1734-1802), accademico clementino e importante

esponente della corrente neoclassica: la "Gazzetta Nazionale di Bologna" del 21 settembre 1802 ci fa i nomi di tutti gli altri compositori, accademici filarmonici, che assieme al Mattei onorarono lo scomparso: Valentino Tesei, Isidoro Dal Pino, Ignazio Fontana, Calisto Zanotti, Giambattista Gajani, Lorenzo Gibelli, Vincenzo Cavedagna, Angelo Tesei, e il direttote d'orchestra Francesco Rastrelli.

Due anni dopo, un grande evento musicale arricchì la città, la Fondazione del "Liceo Filarmonico della Comune di Bologna" e della ribattezzata "Repubblica Italiana" nei locali del convento di San Giacomo, cui non poteva certo mancare la sapienza e l'esperienza del Mattei, e così il 30 novembre 1804, come ci informa lo stesso giornale nel numero 100 del 14 dicembre, il cittadino Prandi, "Pubblico Professore" dell'Università, pronunciò una erudita "orazione inauguratoria, sull'origine, i progressi, le qualità ed i prodigiosi effetti della musica", prima dell'esecuzione di scelte musiche del "sacerdote Mattei".18

Un sacerdote e un musicista che seppe convivere in questi anni di transizione talora convulsi, non di rado violenti, e caratterizzati da una ideologia dai tratti iconoclasti nei confronti di una tradizione gloriosa, e mantenere una dirittura e una coerenza che esaltano la sostanziale saggezza della sua condotta morale e civile e la sua sempre integra e coerente identità culturale; come ben osserva un suo biografo dell'800, il de la Fage: "La veritable politique des artistes dans les révolutions doit toujours être celle de Mattei: regretter, s'il y a lieu, le passé, supporter le présent, espérer dans l'avenir, et cependant s'adonner tout entier à l'exercice de son art sans s'avilir avec personne, sans prostituer une noble profession, mais aussi sans se compromettre inutilement par d'impuissantes et puériles rodomontades".19 Francesco Sabbadini

¹ Guglielmo Della Valle, Memorie storiche del Padre Martini, Napoli, Nella Stamperia Simoniana, 1785, p. 148.

² Ibidem, p.119.

¹¹ *Ibidem*, p. 118 (29 maggio 1798).

³ Cfr. Giuseppe Guidicini, Diario bolognese dall'anno 1796 al 1818, Bologna, Società tipografica già Compositori, 1886-87. Ristampa anastatica Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1977, Vol. I, p. 120: l'autore, nella nota del 6 giugno 1798, informa della soppressione dei conventi di San Francesco e del convento dei padri agostiniani di San Giacomo, ove sorgerà il Liceo Filarmonico e sarà portato molto materiale musicale prima in San Francesco. Vedi anche Federico Parisini, La biblioteca del Liceo musicale di Bologna, in Gaetano Gaspari, Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale di Bologna, Vol. I, Bologna, Libreria Romagnoli Dall'Acqua, 1890, pp. XI-XXXIX. Il Parisini ricorda la custodia del Mattei, nella propria abitazione privata, di molti libri e oggetti dell'archivio di padre Martini, e la donazione di tale materiale arricchito di nuove acquisizioni, con atto munifico, "alla Comune di Bologna" nel novembre del 1816.

Ibidem, p. 11. Cfr. anche Filippo Bosdari, La vita musicale a Bologna nel periodo napoleonico, in "L'Archiginnasio", IX, 4, 1914, p. 221; Filippo Canuti, Vita di Stanislao Mattei, Bologna, Tipografia Emidio Dall'Olmo, 1829, p. 6; Carlo Schmidl, voce Mattei Stanislao in Dizionario universale dei musicisti, vol. II, Milano, Casa Editrice Sonzogno, 1929, p. 62.

⁵ Tra questi, il celebre ritratto di Johann Christian Bach opera di Thomas Gainsborough, ora nei locali del Museo della Musica di Bologna.

 ⁶ Lettera a Guglielmo Della Valle del 24 ottobre 1784, in Guglielmo Della Valle, op. cit., p. 118.
 ⁷ Sulla situazione socio-politica bolognese basti qui citare Giulio Cavazza, *Bologna dall'età napoleonica al primo* Novecento, in La Storia di Bologna, a cura di Antonio Ferri e Giancarlo Roversi, Bononia University Press 2007, pp. 81-171.

⁸ Cfr. Filippo Canuti, op. cit., p. 6; Dieudonné Denne-Baron, voce Mattei (Stanislas), in Nouvelle Biographie générale depuis le temps les plus reculés jusqu'à nos jours, Paris, Firmin Didot frères, fils et c.ie éditeurs, Tomo 34, 1861, p.

⁹ Cfr. Giuseppe Guidicini. op. cit., p. 99 (16 febbraio 1798).

¹⁰ Ibidem, p. 114 (16 maggio 1798).

¹² Sull'ambiente culturale e teatrale cittadino cfr. Marina Calore, Libertà cara se troppo amabile. Musica e teatro a Bologna dall'antico al nuovo regime, Bologna, Editrice "Lo Scarabeo", 1996, in particolare pp. 12-19. La studiosa Bologna dati anteo di naovo regime, Bologna, Editrice Lo Scaradeo, 1990, in particolare pp. 12-19. La studiosa tratta di un "teatro giacobino", o "patriottico", facendo i nomi dei suoi "recitanti", fra cui stanno alcuni rilevanti intellettuali della città, come Francesco e Luigi Albergati. Sui giornali del periodo cfr. Ugo Bellocchi, *Il fenomeno giornalistico*, in *Storia della Emilia Romagna*, a cura di Aldo Berselli, Vol. II, Bologna University Press, 1977, pp. 339-359: ricorda l'autore che nel cosiddetto "triennio giacobino" (1796-98) convissero nell'area bolognese ben 18 orrente a fine Settecento, di due termini sorti in epoca diversa e indicanti in origine due ben distinti contesti teatrali.

¹⁴ Cfr. J. Adrien de la Fage, Notice sur la vie et les ouvrages de Stanislas Mattei, in Miscellanées musicales, Paris, Comptoir des Imprimeurs unis, 1844. Ristampa anastatica Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1969, pp. 319-373, p. 331; Filippo Canuti, op. cit., p. 10. Sulla figura del cardinale Gioannetti vedi Simone Bonechi, voce Gioannetti (Giovannetti) Andrea, in Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 55, edizioni dell'Istituto della Enciclopedia Italiana, Catanzaro, 2000, pp. 81-86; Luciano Meluzzi, I Vescovi e gli Arcivescovi di Bologna, Bologna, Collana storicoecclesiastica n. 3, a cura della Cassa di Risparmio di Bologna e della Società Cattolica di Assicurazioni di Verona, 1975, pp. 489-494. Sui rapporti del cardinale Ĝioannetti con l'Accademia Filarmonica di Bologna, vedi Luigi Verdi, La musica a Bologna. Accademia filarmonica. Vicende e personaggi, Bologna, A.M.I.S., 2001, pp. 40-41: lo studioso riporta i documenti relativi alla "Protettoria" del cardinale, compresa la richiesta, del 31 marzo 1792, di approvazione di un "Piano di sostentamento" per gli accademici bisognosi (p. 40).

¹⁵ Basti qui ricordare le sue opere comiche destinate alla scena, i *Duetti buffi*, e i numerosi scherzosi canoni a due e più

voci anche in lingua dialettale.

¹⁶ Cfr. Giulio Cavazza, op. cit., pp. 87-88. "Della spontaneità di quest'ultima manifestazione, – osserva lo studioso è però lecito dubitare fortemente, poiché le truppe francesi in marcia verso Roma avevano lasciato dietro di sé una scia di ruberie e di violenze; inoltre l'esilio a cui era stato costretto il vecchio papa Pio VI aveva turbato profondamente la coscienza dei bolognesi, anche di coloro che, pur contrari al potere politico della Chiesa, non sopportavano che si facesse offesa all'autorità religiosa e alla persona del pontefice.

17 Cfr. Filippo Canuti, op. cit., p. 7.
18 Così il *Diario bolognese* del Guidicini, in una nota del 6 novembre 1804 (Vol. III, p. 48): "Nel locale di San Giacomo vien eretta una scuola di musica, della quale sono professori: Sacerdote don Stanislao Mattei per il contrappunto, Giovanni Calisto Zanotti per il pianoforte, Lorenzo Gibelli per il canto, Luigi Mandini per il violino, don Vincenzo Cavedagna per il violoncello, Sante Anguillara per l'oboe"

19 Cfr. J. Adrien de la Fage, op. cit., p. 334. Scrive inoltre il de la Fage che il Mattei non aderì mai a pronunciamenti o intrighi contro l'autorità costituita, e ricorda comunque un singolare episodio che vide protagonista un suo allievo, il quale appose al testo di un salmo composto nel 1795 la eloquente scritta "del Padre maestro Stanislao Mattei, minor conventuale, checché ne dica l'ateistica repubblica italiana. Pallida e truce invidia si rabusti / che nuocer a lui stolto è il desio: / Lo guati e taccia e il sopracciglio arrusti".

Beethoven e il Nobel a Obama

Smettiamola una volta per tutte di dire che Beethoven dedicò l'Eroica a Napoleone. Quando componeva la sua terza sinfonia il maestro di Bonn, grande veggente, non pensava all'imperatore di Francia ma all'attuale presidente degli USA, premio Nobel per la pace. Ci chiederete: che tipo di pace ha finora concluso Barak Obama? Risposta: l'altro ieri con sua moglie, dopo un aspro litigio sul conto della parrucchiera. Dunque, lasciatelo fare. Date tempo al tempo senza dimenticare che i tempi di Dio sono infiniti. E poi, a parte il fatto che è ancora giovane, basta dire Yes, I can e rimanere in attesa. Chi vive sperando...

Ancora sui licei musicali?

Nonostante tutto qualcuno si ostina ancora a riportare in vita la riforma Berlinguer basata sulla distinzione tra licei musicali (ex conservatori declassati) e conservatori veri e propri (istituti superiori a livello universitario in numero estremamente ridotto). Visto che di questi tempi ci si riempie spesso la bocca con la parola futuro quel qualcuno osservi attentamente le lancette dell'orologio e rifletta sullo scorrere del tempo. Al giorno d'oggi certi discorsi risultano ormai morti e sepolti. Inoltre, cambi mestiere e si dedichi magari all'archeologia, ma senza farsi troppe illusioni. Di Luigi Berlinguer troverà soltanto le ossa.

La Tosca di Dalla

C'è la Tosca di Sardou, quella di Puccini e, l'ultima, di Lucio Dalla, definita un capolavoro moderno, un'opera colossale, una sfida globale, assoluta, estrema. Da parte nostra ci auguriamo che nel gettarsi da Castel Sant'Angelo la nuova protagonista si porti con sé tutta l'opera, compreso l'autore. Sarà così in buona compagnia.

La diserzione di un piccolo forzato del violino

di Isaak Babel

La musica è un tipo di disciplina soggetto a non poche incompatibilità o allergie che dir si voglia. Proprio così, per via di tutti i suoi problemi di orecchio, di mano, di labbro, di attitudini fisiche e psichiche, insomma, o come diceva un vecchio maestro, di... "natura", si può creare un divario incolmabile tra soggetti predisposti e autentiche campane stonate, senza che entri minimamente in causa l'intelligenza nella sua comune accezione. Chiari segni di inquietudine si riscontrano un po' dovunque, dalla quotidianità più prosaica al mondo della cultura e a i suoi vertici. Significativo l'episodio di quella ragazzina che a colpi di inchiostro trasformava in teschi le note musicali stampate sul pentagramma, così come non meno singolare risulta la testimonianza di un giovanissimo Vittorio Alfieri irriducibile nemico del solfeggio del "minué". Anche Isaak Babel (1894-1941) in uno dei Racconti di Odessa si dissocia con graffiante ironia dalla folla dei genî musicali in erba che popolano la vivace comunità ebraica della città ucraina, reclamando una vita diversa da quella dei tanti (e fin troppi) piccoli forzati del violino, membri di un vivaio dal quale uscirono i più bei nomi del concertismo internazionale.

Tutta la gente del nostro ambiente - sensali, bottegai, impiegatucci di banca e di uffici di navigazione facevano studiare musica ai loro bambini. Non vedendo per sé alcuna via d'uscita, i nostri genitori avevano organizzato una specie di lotteria, e quelli che ne facevano le spese erano i figli. Questa follia imperversava specialmente a Odessa, ed è un fatto che nel corso degli ultimi decenni la nostra città era venuta rifornendo di *Wunderkinder*, di bambini-prodigio, tutte le sale da concerro del mondo: da noi erano usciti Misa Elman, Cimbalist, Gabrilovic, da noi aveva esordito Jasha Heifetz.

Appena un bambino - uno dei nostri bambini invariabilmente gracili e sottosviluppati - aveva quattro o cinque anni, la madre l'accompagnava dal signor Zagurskij, il quale aveva appunto la fabbrica dei Wunderkinder, dei nanerottoli ebrei dal colletto di pizzo e dalle scarpette di vernice. Ne andava in cerca nei tuguri della Moldavanka, nei fetidi cortili del Mercato Vecchio, e gli impartiva i primi rudimenti. Poi li spediva dal professor Auer a Pietroburgo. Nelle anime di quei marmocchi dalle gonfie teste azzurrognole s'accendevano possenti armonie. Diventavano virtuosi di grido. Sicché, un bel giorno, anche mio padre decise di tentare la lotteria. Io veramente avevo già superato l'età dei bambini-prodigio, con i miei quattordici anni, ma ero così gracile e piccolino che potevo ancora passare per un bambino di otto. E su questo fatto, appunto, riposavano tutte le speranze di mio padre.[...]

La porta del sacrario s'apriva. Dallo studio di Zagurskij uscivano barcollando, con un rossore epilettico sulle guance, ragazzetti lentigginosi dalle grosse teste sui colli esili come steli. Un colpo, e la porta si richiudeva, dopo aver inghiottito un altro nanerottolo. La funzione ricominciava. Molleggiandosi sulle gambe, il maestro dirigeva agitando la bacchetta e cantando, coi suoi riccioli rossastri e la sua grande cravatta a fiocco. Gestore d'una mostruosa lotteria, popolava la Moldavanka e i neri vicoli del Mercato Vecchio di quei fantasmi del pizzicato e del solfeggio che il professor Auer avrebbe poi innalzato a diabolici splendori.

In quella setta io ero fuori posto. Nanerottolo come gli altri, traevo tuttavia dalla voce degli avi un'ispirazione diversa. Il primo passo fu difficile. Ero uscito di casa, come al solito, carico di violini e spartiti, e con dodici rubli in contanti che dovevano servire per le lezioni di tutto il mese. Camminavo per la via Nezinskaja, e per andare da Zagurskij avrei dovuto voltare in via Dvorjanskaja. Continuai invece fino alla Tiraspolskaja, e finii per ritrovarmi al porto. L'ora della lezione volò via alla Prakticeskaja Gavan.¹ Così cominciò la mia liberazione. L'anticamera di Zagurskij non mi rivide mai più.

da Isaak Babel, Risveglio, in Racconti di Odessa (trad. di F. Lucentini), Torino, Einaudi 1988, pp. 82-85

¹ Il porto internazionale di Odessa

Riflessioni sociali nelle eroine pucciniane

di Andrea Parisini

La figura femminile ha da sempre rivestito un ruolo fondamentale nel melodramma, come immagine ideale (l'eterno femminino inseguito da Cherubino e da Don Giovanni) o comunque come centro della situazione affettiva; specialmente nell'opera comica, dove si fa portatrice di una vena sentimentale (la sofferenza di Cecchina o di Nina) che il più delle volte si sposa a un protagonismo attivo nella forma della peripezia e dell'intrigo. Essa, se ha il suo prototipo nella serva astuta della commedia di maschere, raggiunge la perfezione in Susanna, maestra di vita per lo stesso Figaro.

L'ideale di libertà, e per la donna anche di emancipazione, prefigurato dall'opera comica del Settecento nella forma del gioco e dell'allusione (per cui Susanna può tranquillamente affiancarsi a Figaro come rappresentante del Terzo Stato) subisce però uno scacco nell'opera romantica che, nel clima di disillusione seguito alla Restaurazione, individua nel melodramma quella forma di superamento catarchico dei conflitti che era stato dell'antica tragedia. Nell'ambientazione pseudostorica di *Norma* e *Lucia di Lammermoor* (opera, quest'ultima, che allineava il melodramma italiano al romanzo storico d'oltralpe)¹ la donna, con varie sfumature di carattere – battagliera e vendicativa Norma, vittima dolente Lucia – è confinata in un ruolo sessualmente subordinato che la rende naturalmente vittima degli eventi; eventi che possono rimandare anche a qualcosa di molto subdolo e ricattatorio come la dignità sociale e la rispettabilità, come avverrà nella *Traviata*.

Con l'eccezione forse di Lady Macbeth, la donna diventa artefice del proprio destino soltanto più tardi, recuperando anche quella fermezza e quella qualità di carattere che agli occhi degli uomini la fanno apparire addirittura cattiva e pericolosa: Carmen, per esempio, che seduce e porta alla perdizione l'onesto soldato per poi abbandonarlo per un altro, rivendicando così una libertà di scelta che appare dettata da una forza tanto demonica quanto invincibile. Può essere interessante ricordare che è proprio negli anni Settanta dell'Ottocento, successivi a un conflitto epocale e di generale riassestamento degli equilibri politici europei come la Guerra franco-prussiana, che si organizzano i primi movimenti femministi, portati avanti soprattutto in Inghilterra e negli USA dalle "suffragette" sull'onda delle rivendicazioni dei movimenti democratici che stavano investendo l'Occidente in una fase di forte accelerazione dello sviluppo industriale. E tuttavia, se "sul finire del secolo il diritto al voto diventa il perno principale della lotta femminista" (ma in Italia le donne lo avrebbero conquistato soltanto nel 1946 per il referendum del 2 giugno), il movimento delle donne avanza in realtà rivendicazioni più ampie, che rispecchiano le diverse condizioni dei Paesi interessati.

La critica femminista si appunta sullo stato di dipendenza nel matrimonio: il diritto decisionale del marito nelle questioni concernenti la vita coniugale, il diritto del marito di amministrare e disporre delle proprietà della moglie, il diritto parentale esclusivamente riservato al padre; l'ingiustizia che si esercita nei confronti della madre nubile e della sua prole; il diritto a frequentare scuole d'istruzione superiore; le leggi che regolano la prostituzione; il diritto al voto; il diritto a salario uguale per lavoro uguale.³

È una problematica sociale che permea anche il teatro di recitazione col norvegese Henrik Ibsen, il cui personaggio di Nora, protagonista di *Casa di bambola* (1879), è una creatura inesperta che il marito tratta e vezzeggia come una bambina. La sua realtà di donna è però più complessa, e nel nobile intento di far fronte, mediante un debito in denaro, alla malattia dell'uomo, finisce vittima, oltre che di un ricatto, dell'ingratitudine di lui, preoccupato soltanto della propria rispettabilità borghese. Simile il caso di *Tristi amori* (1887), del piemontese Giuseppe Giocosa, dove il tradimento di Emma si risolve però in rinuncia: rinuncia alla felicità per un conformismo dettato dalla presenza della figlia e dalla reputazione da salvare. In realtà, la soluzione del dramma rispecchiava la più generale condizione sociale e giuridica della donna in quegli anni, condizione di inferiorità sancita dallo stesso Codice penale Zanardelli del 1899, che condannava alla medesima pena (detenzione da

tre a trenta mesi) il "marito che tiene una concubina nella casa coniugale, o notoriamente altrove", e la moglie che commetteva semplice adulterio. Ancora lontanissimo l'istituto del divorzio, sebbene Alfredo Oriani nel suo *Matrimonio* (1886), caposaldo del pensiero antidivorzista in Italia, avesse già attaccato *l'assurdo e feroce articolo col quale, eccitando il marito ingannato all'eccidio dell'adultera, gli assegna anticipatamente una pena inferiore al reato comune di omicidio, e l'altro con cui punisce l'adulterio della moglie con tre mesi o due anni di carcere.⁴*

D'altra parte, all'indomani della fine della Grande Guerra, quale riconoscimento della "maturità" mostrata nelle attività di sostegno allo sforzo bellico, la legge n. 1176 del 17 luglio 1919 aboliva l'istituto della "autorizzazione maritale" e sanciva l'ammissione delle donne "a pari titolo degli uomini, ad esercitare tutte le professioni ed a coprire tutti i pubblici impieghi". ⁵ La figura femminile otteneva così, almeno formalmente, un miglioramento della propria condizione, anche sotto il profilo dell'istruzione. ⁶

Ma per un cambiamento radicale occorrerà comunque attendere fino al maggio 1975, quando entrerà in vigore il nuovo diritto di famiglia.

Proprio Giacosa sarà, assieme a Luigi Illica, uno dei più fidati librettisti di Puccini, e con questi il creatore di quelle eroine sfortunate che, mosse da aspirazioni tragicamente frustrate, esercitavano sul pubblico della borghesia umbertina il fascino un po' perverso dell'autocensura in nome della morale comune. A quella piccola borghesia guardata con ironia da Gozzano⁷ Puccini offriva in sacrificio le sue eroine, colpevoli della ricerca di una modesta autonomia che il loro stesso mondo di piccole cose avrebbe soffocato. È un processo ben chiaro in *Bohème* (1896), la prima opera di successo di questa collaborazione, dove la morte senza riscatto di Mimì può considerarsi il risultato di una doppia colpa per avere Mimì "adescato" Rodolfo e poi – come ci rivela lo stesso Rodolfo nel suo dialogo con Marcello nel terz'atto – amoreggiato con altri, fino ad abbandonarlo per andarsene a vivere con un uomo più ricco.

Troppo nota l'interpretazione in chiave psicanalitica di Mosco Carner per riprenderla qui, 8 mentre ci fa gioco la lettura critica che di essa diede Fedele D'Amico nella sua recensione del 1959, dove coglieva la spiegazione di un Puccini dominato da un complesso materno: fissazione all'immagine dominatrice della madre, dunque impossibilità di concepire l'amore per altre donne se non come colpa e a patto di degradarle di fronte all'immagine materna; donde il rango 'inferiore' delle sue eroine, la loro inevitabile punizione per aver amato eccetera. Tutte cose che Carner documenta abbastanza seriamente, e di cui si serve con cautela, senza smargiassate: e son cose che hanno il loro valore. 9

Con tutto ciò, comunque, rimaneva un limite sociologico evidente, che D'Amico indicava senza mezzi termini come oggetto necessario d'indagine: ma ciò ch'egli non dice è il significato storico di tutto ciò: il valore ideologico del trionfo delle nevrosi pucciniane, la loro funzione rappresentativa di un'epoca. La differenza fra il mondo psicologico di Verdi e quello di Puccini, che Carner ci descrive, esiste senza dubbio; ma cosa significhi ideologicamente e storicamente, questo non gl'interessa troppo. Il fatto che l'Italia del Risorgimento avesse a suo cantore un uomo dotato di una virilità senza falle, mentre quella governata dalla borghesia milanese e cosmopolita ne avesse uno con tanto di complesso materno, non provoca la sua attenzione più che tanto.¹⁰

L'immagine femminile elaborata da Puccini nella *Bohème* può comunque già ravvisarsi in *Manon Lescaut* (1893), la cui protagonista dapprima si sottrae al convento per fuggire con Des Grieux ma poi cede alle lusinghe della vita agiata, quella stessa che per un attimo rimpiange prima di fuggire ancora con l'amato. (È interessante notare che rispetto al personaggio dissoluto di Prévost, qui Manon appare come vittima delle circostanze – della libidine di Geronte, che medita all'inizio di rapirla e poi la conduce nel suo palazzo, e della sua inesperienza, che le fa compiere fra l'altro l'errore del furto – sicché la sua fine sembra segnata da una sorta di voluttà punitiva, da un sadismo che non porta ad alcuna redenzione ma incatena i protagonisti ai loro modesti peccati).

Con l'eccezione della *Fanciulla del West* (1910), che nell'esotica California (e nella particolare destinazione al pubblico americano) riconosce a Minny l'autonomia di una vera imprenditrice con la dignità della parola data, tale che ella ci appare come una sorta di mamma dei cercatori di cui custodisce

l'oro, quella visione ritorna comunque insistita, ritrovandosi per esempio in *Suor Angelica* (1918), dove peraltro è ravvisabile un processo di redenzione attraverso la morte del bimbo che, concepito illegittimamente, spinge la giovane mamma chiusa in convento a suicidarsi alla terribile notizia portata dalla zia principessa.

Sarà allora da notare che proprio l'esotismo, in un'ottica prettamente colonialistica, aveva offerto occasione di ribadire con *Madama Butterfly* (1904) la condanna della giovane geisha nella scelta di porsi fuori dalle regole del suo popolo, da cui la maledizione dello zio bonzo e la partenza dello sposo straniero, per il quale ella è nient'altro che un oggetto. Dobbiamo ricordare che la tematica colonialistica quale si ritrova in *Madama Butterfly* (l'uso degli ufficiali di marina occidentali di sposare a pagamento e a termine le giovani geishe con il permesso della legge nipponica) viene da Pierre Loti, autore nel 1887 del romanzo *Madame Chrysanthème*, e più direttamente dal dramma di David Belasco che Puccini aveva visto a Londra nell'estate 1900. E ciò sulla base di un dato storico preciso: l'apertura dal 1868 dei porti giapponesi alle navi straniere, dopo le minacce avanzate nel 1854 dalla marina statunitense e dall'ammiraglio Perry. Il riprovevole comportamento di Pinkerton finisce così per abbattersi sull'innocente in un vero e proprio *cupio dissolvi* che romanticamente fa strage di ogni illusione di amore e purezza.

Si tratta di un processo di dissoluzione tanto più inquietante in quanto segue cronologicamente il finale di *Tosca* (1900), attrice che della vita ha fatto invece tutta l'esperienza e che nell'uccidersi compie l'ultimo suo gesto di libertà sfuggendo agli sgherri papalini, ma che anche si ribalta, come in una sorta di "guarigione", nell'ultima, incompiuta opera di Puccini, *Turandot* (1924). È vero che Liù ripropone l'immagine del sogno proibito che viene punito, ma Turandot perviene a nuova vita attraverso un percorso dai chiari tratti psicanalitici – l'indovinello come disvelamento che porta alla luce ciò che è ancora nascosto alla coscienza – che conduce alla riconquista del sentimento e dell'amore. Un movente psicologico che se offriva spunti di lettura moderni (e nel richiamo al Settecento fiabesco di Gozzi una soluzione drammaturgia altrettanto moderna, all'insegna di un antirealismo che ben più radicalmente fu anche di Busoni) riproponeva anche, nel fasto scenografico dell'opera e nei gesti autolesionistici dei suoi personaggi, meccanismi emotivi collaudati che assicurarono la popolarità dell'opera, anche negli anni a venire.

Andrea Parisini

Wusicaaa! n° 42

¹ Sul rapporto con la letteratura europea non si possono non richiamare le celebri pagine di Antonio Gramsci in *Letteratura e vita nazionale* (Roma, Editori Riuniti, 1987), dove si afferma che nell'Ottocento "gli intellettuali italiani continuano la loro funzione europea attraverso la musica [...]. Si può perciò dire che il rapporto fra melodramma italiano e letteratura anglo-francese non è sfavorevole al melodramma, poiché il rapporto è storico-popolare e non artistico-critico (pp. 82-83).

² Anne-Marie Käppeli, *Scenari del femminismo*, in *Storia delle donne. L'Ottocento*, a cura di Geneviève Fraisse e Micelle Pierrot, Roma-Bari, Editori Laterza, 1991, pp. 483-523: 497-498.

⁴ Michela De Giorgio, *Le italiane dall'Unità a oggi*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1992, capitolo *Scene del matrimonio*, paragrafo *Le riforme del matrimonio*, pp. 333-337: 336.
⁵ *Ibidem*, p. 334.

⁶ Si registra infatti l'accesso delle donne a un più elevato grado di studi, come dimostrano scrittrici quali Matilde Serao (1856-1927) e Grazia Deledda (1871-1936).

⁷ La signorina Felicita e L'amica di nonna Speranza, entrambe del 1911, sono indubbiamente le liriche più famose. Può essere forse interessante notare la conterraneità di autori come Giacosa e Gozzano con Vittorio Bersezio (*Le miserie 'd monsù Travet*, 1863) e, cronologicamente più vicino, Edmondo De Amicis (*Cuore*, 1886), nel segno di un linguaggio dimesso che connoterà la fase storica successiva l'unificazione italiana.

⁸ Mosco Carner, Puccini. A Critical Biography, Londra, Duckworth, 1958 (trad. it. Milano, il Saggiatore, 1961), lavoro concomitante con la rivalutazione artistica del musicista lucchese che, dopo le memorabili stroncature di Luigi Torchi e Fausto Torrefranca, si sarebbe poi affermata grazie agli studi di Massimo Mila e Fedele D'Amico fino alle recenti ricerche di Michele Girardi e Virgilio Bernardoni.

⁹ Fedele D'Amico, *Naturalismo e decadentismo in Puccini*, ora in *L'albero del bene e del male*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2000, pp. 3-22: 7.

¹⁰ Ivi.

Rebikov il prepotente

di Vincenzo Buttino

Fiero e arcigno, sguardo intenso e dispotico, a stento mitigato dagli 'occhialini intellettuali', Vladimir Rebikov, irrompe nel panorama musicale russo pre-novecentesco assurgendo la propria arte a unico riferimento per la modernità musicale. Nato nel 1866 a Krasnojarsk, un lontano paesino della Siberia, conobbe già dall'infanzia il mondo dei suoni grazie alle esecuzioni domestiche della madre, valente pianista. Qualche anno dopo frequentò il Conservatorio di Mosca sotto la guida di Nikolaj Klenovsky, un allievo di Ciaikovsky. Laureatosi a Mosca in Filologia e ultimati gli studi musicali a Vienna, Rebikov trascorse gli ultimi anni del diciannovesimo secolo girovagando in concerto come pianista fra le principali città d'arte europee. Nel 1893 insegnò a Mosca, a Kiev ed a Odessa. Fu, in seguito, promotore di attività musicali presso la Società Musicale Russa di Cisinau. A Berlino e nella capitale austriaca studiò a fondo le nuove tecniche di pittura impressionistica, che contribuirono notevolmente ad una drastica svolta nella sua produzione musicale. Un soggiorno a Parigi gli consentì di incontrare i massimi esponenti dell'avanguardia musicale novecentesca: Debussy, Ravel, Stravinsky, Nedbal, con i quali, però, instaurò rapporti piuttosto formali, in quanto costoro non attribuivano alla sua arte il 'dovuto' riconoscimento. Vladimir credeva, infatti, di essere quanto a innovazione l'unico faro luminoso, la punta di diamante di un meraviglioso iceberg; di conseguenza Debussy, Ravel, Satie, Skrjabin, Stravinsky altro erano se non epigoni. Deluso probabilmente nelle sue aspettative, nel 1909 si stabilì definitivamente a Yalta, dove morì undici anni più tardi, a soli cinquantaquattro anni, lasciando una cospicua messe di opere pianistiche, oltre a dodici opere teatrali. Le prime composizioni per pianoforte di Rebikov seguono il filone tardoromantico russo: sono brani di breve durata, come i polittici schumanniani, per lo più a quattro o a cinque parti, dalla tessitura armonica tanto essenziale quanto funzionalmente complicata. Le melodie occupano i gradi congiunti della scala, sembrano convergere su se stesse, come le melodie popolari centriche, e sono alquanto ridondanti.

Nel complesso, il compositore adatta le strutture proprie della romanza senza parole ottocentesca a motivi derivati dalla tradizione contadina russa: ad esempio nei Pezzi op. 5, che contengono fra l'altro una toccante Marcia Funebre in memoria di Ciaikovsky, nella raccolta Attraverso le campagne Slave, rapida carrellata di brevi melodie provenienti sia dalla Cecoslovacchia sia dall'Ucraina nell'operina L'albero di Natale o nelle ancora più interessanti Scene bucoliche op. 28, basate su scale modali nonché sull'ambiguità dei modi maggiore-minore. Le correnti artistiche simboliste indussero il musicista siberiano a riformulare la propria sintassi musicale. Già dai *Pezzi op. 10* è possibile ravvisare un legame con la pittura evanescente di Boecklin, mentre i cicli vocali op. 16, 18, 20 esaltano suggestivi versi composti dall' amico Valerij Brjussov. La poetica musicale di Rebikov esordisce agli inizi del Novecento con un manifesto sulla 'Psicografia Musicale', la quale, rielaborando un'intuizione tolstojana, affida alla musica il compito di 'stenografare' i sentimenti. In virtù di questa concezione, il linguaggio musicale non solo si purifica da qualsiasi archetipo costrittivo formale ma, per cogliere liberamente ogni minuzia dell'indole umana, subisce anche un'inevitabile metamorfosi espressiva. La musica del futuro necessita di seguire nuovi schemi melodrammatici, definiti dal compositore Melomimica, Meloplastica e Ritmodeclamazione. Rigettando l'estetica operistica tradizionale, Rebikov introdusse nei suoi 'psicodrammi', Il Te (1904), L'Alfa e l'Omega (1911), simboli e allegorie riecheggianti il teatro del mistero, mentre il ruolo 'stenografico' della musica assume una notevole valenza nel drammapsicografia Gli Abissi, composto nel 1907. Melomimica è un termine analogo a euritmia, inteso non come musica per danza, bensì come successione di brevi, silenziosi scenari consacrati unicamente al mondo dei suoni. Musica e pantomima quivi formano un'unità indissolubile che si erge suprema laddove il significato delle parole viene meno e solo il sentimento sovrasta. Uno dei primi esempi di melomimica è l'omonima raccolta op. 15 (1900), ordinata nel seguente modo:

- a) *Le Naiadi*: un pescatore, cullato dalle onde notturne del mare, sogna una dolcissima nenia a lui rivolta dalla Regina dei Mari.
- b) *I demoni si divertono*: silenziosi e indolenti i demoni assistono alla danza della sensuale figlia di Satana.
- c) Il fauno: è l'alba, due baccanti dormono nella foresta sotto un albero; un fauno improvvisa sul suo flauto di Pan.
- d) *La Nereide*: sulle rive del Mar Egeo la nereide dedica le sonorità della propria arpa alla luna, mentre un tritone ne resta ammaliato. In lontananza un vascello fende cautamente le serene acque del mare.
- e) *Nella Foresta*: durante la notte si ode sommesso il canto delle ninfe. La foresta incantata giace in un languore profondo.

La melodeclamazione compendia un tipo di scrittura vocale simile alla Sprechstimme schonberghiana, esaltante le innumerevoli cariche emozionali del linguaggio parlato. Il distacco stilistico dalla poetica ciaikovskjana, che comunque aveva prodotto perle come i Pezzi op. 5, il Momento triste, le Tre Ballate o il Consiglio Inutile, appare particolarmente evidente nei brani pianistici posteriori al 1902. La tavolozza armonica di Rebikov comincia ad arricchirsi di successioni accordali parallele di settima, di nona, spesso defunzionalizzate, o di sovrapposizioni per quarte e quinte, alle quali competono ravvivare spunti diatonico-modali ispirati sempre al canto popolare russo (Giochi di bimbi, Tre Studi, Fiori d'autunno, Canzoni Bianche op. 48, Meloplastiques). Nel contempo, abbondano le progressioni modulanti, le conclusioni incerte, misteriose e rarefatte che si sottraggono alla logica tonale (Foglie d'autunno, Souvenir dei tempi passati). Significativamente, nelle Canzoni bianche op. 48, dedicate all'editore Jurgenson, l'autore sopprime il testo introduttivo per affidarsi alla fantasia dell'interprete, il quale può fantasiosamente illustrare nel modo a lui consono il candore e la semplicità d'espressione suggerite dal testo musicale. Il nuovo stile di Rebikov fu accolto favorevolmente da alcuni compositori europei, in particolar modo da Edward Grieg. Costui, infatti, proprio in quel periodo, concludeva la propria parabola creativa pervenendo ai medesimi risultati, per quanto concerne l'impiego delle settime e delle none, in lavori come le *Danze Contadine Norvegesi op.* 72. Irretito o meglio, sconvolto, dalle 'prodezze musicali' di Alexandr Skrjabin, Vladimir Rebikov ricercò affannosamente ulteriori traguardi sonori portando ad estreme conseguenze il cromatismo lisztiano, nonché le tecniche di metamorfosi cromatica degli accordi (Schiavitù e libertà op. 22, Canzone del cuore op. 24, Aspirazione e attesa op. 25). In seguito, si dedicò all'esplorazione del sistema scalare esatonale, generando opere pianistiche oltremodo originali, quali Nella foresta op. 43, Da loro op. 35, Storia della principessa e del re di Grenouilles, Nei loro paesi op. 27). L'ultimo Rebikov sorprende non poco quanto a innovazione, poiché, accanto alle consuete sovrapposizioni di quarta, fanno capolino complesse sonorità politonali (*Idilli op. 50, Danze op. 51*), in virtù delle quali il compositore riesce (finalmente!) ad eguagliare i grandi protagonisti della rivoluzione musicale novecentesca: Bartok, Stravinsky, Debussy, Vincenzo Buttino oltre all'invidiato Skrjabin.

Demenza giovanile tra sexy-casual e rock

Se, puta a caso, durante un ballo una anziana signora, magari dopo un bicchierino, si sbottonasse innocentemente la camicetta snocciolando qualche parola in francese, i presenti griderebbero alla demenza senile. Ma se, come sta accadendo, battaglioni di giovani fanno file interminabili
(ore e ore) per entrare a suon di pop e rock in un celebre negozio di abbigliamento milanese
definito "tempio del sexy-casual" per vedere e fotografare i commessi - ragazzi-immagine semispogliati
che parlano americano -, tutto è in regola. È severamente vietato pensare a forme di demenza giovanile. Nel dizionario medico-psichiatrico il termine non esiste.

Dalla fonte all'opera

Ernani: "brevità e fuoco"

a cura di Gherardo Ghirardini

15. In scena. *Ernani* va dunque in scena al Teatro La Fenice di Venezia il 9 marzo 1844 con i seguenti interpreti: Carlo Guasco (Ernani), Antonio Superchi (Don Carlo), Antonio Selva (Don Ruiz Gomez de Silva), Sofia Loewe (Elvira), Laura Saini (Giovanna), Giovanni Lanner (Don Riccardo), Andrea Bellini (Jago).

Mentre dopo la *première* il successo viene definito dall'autore "abbastanza lieto" nonostante gli inconvenienti quali l'indisposizione del Guasco e l'incerta intonazione della Loewe, il 16 dello stesso mese Verdi riferisce di una accoglienza strepitosa, tant'è che, ormai al settimo cielo, lascerà Venezia con rammarico. Proprio lui che nel non lontano febbraio aveva dichiarato di non avere più riserve di energia, anche e soprattutto a causa del clima. Sul crescente successo della quinta opera verdiana ci ragguaglia in chiave aneddotica e Emilio Radius (*Verdi vivo...* pp. 109-10):

La fortuna dell'*Ernani*, incerta la prima sera, per colpa soprattutto della Loewe e del Guasco, che stonarono, non tardò a divenire sicura a Venezia, nelle altre città d'Italia e all'estero. A darne un'idea, basti dire che la signora Lucca, moglie e collaboratrice dell'editore di musica Lucca, vedendo che l'editore Ricordi si arricchiva con lo spartito dell'*Ernani* e non essendo riusciti né il marito né lei a strappare a Verdi la promessa di scrivere un'opera nuova per la loro Casa, la notte quando era a letto non faceva che sospirare, secondo le sue stesse parole, che ripeteva anche a Verdi senza paura di cader nel ridicolo.

Un critico famoso in Italia nella seconda metà dell'Ottocento, il Filippi, si ricordava d'aver sentito l'*Ernani* da ragazzo e non riusciva a far prevalere il suo giudizio di studioso maturo sulle sue impressioni di adolescente. In un articolo scritto sulla «Perseveranza» del 31 gennaio 1881, dice che nei primi anni il successo dell'*Ernani* era non solo di ammirazione e di entusiasmo, ma anche di terrore. «La gente, prima di coricarsi, guardava intorno per paura che ci fosse Don Gomes De Silva col suo corno fatale, pronto a suonare durante la notte». A parte il valore della musica, impressioni simili ne fecero sul pubblico dei nostri tempi soltanto certi film muti che si giovavano della suggestione di una nuova arte o di un nuovo artificio.

La quarta sera Verdi fu trascinato, quasi portato di peso fuori del teatro dai suoi ammiratori, che, preceduti dalla banda e circondati da fiaccole, con «schiamazzo infinito», gli fecero percorrere a quel modo Frezzeria, piazza San Marco e le calli che conducevano al ponte delle Ostriche, dove alloggiava. Anche i sonni del Filippi erano rotti dai fantasmi di Silva, di Carlo V, di Ernani e di Elvira. Lui ed altri, quando non avevano i soldi del biglietto, andavano a cacciarsi in un vicolo scuro dietro al palcoscenico, dove giungevano ai loro orecchi sprazzi di melodia, «specialmente quando la tromba accompagna all'unissono la cantilena». Il Filippi aggiunge che, risentendo dopo tanti anni l'*Ernani*, obliò ed anzi «fece le corna» a Beethoven, Mozart, Haydn, Bach, Gluck, Spontini, Cherubini, Meyerbeer, Gounod, Wagner, Boito, Ponchielli...

16. L'opera. Vediamo ora il riassunto dell'opera verdiana, ovviamente da confrontarsi con quello della *pièce* victorhughiana - par. 12 - (E. Pellegrini, *Dizionario dell'opera lirica...* pp. 282-83):

In Spagna e ad Aquisgrana nel 1519. *Parte prima*. Don Carlo è re di Spagna ed Ernani sta preparando una rivolta contro di lui per spodestarlo. Il giovane ama Elvira e, per incontrarla, va, sotto mentite spoglie, al castello della famiglia de Silva, presso cui vive la giovane. Anche Elvira ama Ernani, ma è promessa al vecchio conte don Ruy. Ma Elvira è amata anche dal re, che si trova anch'egli nel castello. Ernani, Elvira e don Carlo si incontrano nelle stanze della giovane, quando sopraggiunge il conte Ruy, che si adira dapprima, poi si calma quando il re si fa riconoscere, ma esige una punizione per Ernani. Aiutato da don Carlo, che lo fa passare per un suo messo, il giovane riesce tuttavia a sfuggire all'ira del conte. *Parte seconda*. La rivolta contro il trono è fallita: Ernani trova rifugio nel castello dei de Silva, proprio nel giorno in cui si dovrebero celebrare le nozze tra il conte ed Elvira. Sicuro ormai di perdere l'amata, Ernani si costituisce a don Ruy, il quale, per dovere d'ospitalità, anziché denunciarlo, lo prende sotto la sua protezione. Ma sopraggiunge il re che, con un sotterfugio riesce a portar via Elvira. Ernani giura vendetta; ammette, di fronte a don Ruy, il suo amore per la giovane e gli promette che vendicherà entrambi. Ma il vecchio gli impone un patto: poiché ha salvato la vita a Ernani, Elvira gli appartiene; se la vorrà, gli sarà sufficiente far squillare tre volte un corno, che il giovane gli lascia in pegno. *Parte terza*. La

congiura continua. Ernani incontra i suoi compagni nel sotterraneo del monumento sepolcrale di Carlo Magno ad Aquisgrana. Don Carlo, intanto, è eletto imperatore. Potrebbe uccidere i ribelli, ma vuol essere magnanimo e, per intercessione di Elvira, concede loro, in cambio della lealtà, la vita. Come ulteriore prova della sua benevolenza offre a Ernani la mano della ragazza, perché ha capito che essa non amerà altri che lui. *Parte quarta*. I convitati festeggiano la coppia, durante un sontuoso pranzo di nozze. Tra gli invitati si aggira, mascherato in un domino nero, Ruy de Silva. Quando la festa è al culmine, egli si reca in giardino e fa echeggiare, per tre volte, il suono del corno. Ernani sa qual è il suo dovere: l'onore castigliano ha un codice preciso, e il giovane si avvelena. Sul suo corpo senza vita cade, uccisa dal dolore, la donna che l'ama.

Rivediamo ora il riassunto attraverso la penna di Folco Portinari (Pari siamo... pp. 145-47):

Come era costume di Solera o di Cammarano anche qui il libretto è diviso in capitoli titolati: *Il bandito*, *L'ospite*, *La clemenza*, *La maschera*, che sono quattro situazioni, quattro nuclei drammatici preminenti attorno ai quali far ruotare ogni elemento per evidenziarne la centralità. È una sfida alle convenzioni? Perché il «bandito» è uno dei luoghi comuni più ricorrenti del romanticismo, abbondantemente trasfusi nel melodramma, compreso il verdiano, e vale come l'esemplare della rivolta contro le convenzioni codificate (l'itinerario è senza dubbio paradossale, se alla fine l'ordine esce sempre ricomposto!), il polo dialettico della passione, dell'irrazionalità, che si consuma in una contrapposizione comunque vana (e alla fine velleitaria, tutta letteraria) alle regole e alle leggi della società. Già il suo «bandito» Pagano s'era dovuto fare eremita e dimostrare, per essere reintegrato, il suo «valore» conquistando Gerusalemme e mettendo da parte il «privato». Verranno poi i *Masnadieri*, il *Corsaro*, il *Trovatore*, a infoltire la schiera dei ribelli. I quali sono tutti perdenti, necessariamente: in caso contrario le leggi sarebbero già state sovvertite. In questo schema la figura del bandito ha un suo stereotipo romantico, di «bel tenebroso», che si ritrova riprodotto nella presentazione dell'eroe, che compare *da una vetta* ai suoi compagni, *mesto*, «pensoso», sul volto il «pallor». Pensoso per amore, ovviamente. Ecco che, a differenza delle grandi opere corali precedenti, ora il privato ha prevalenza sulla vicenda politica, perché è l'eroe il centro della trama.

L'antefatto, amoroso, della trama è raccontato dallo stesso Ernani, dopo una corale introduzione lieta (e quindi sospettabile), con mesta elegia: «Come rugiada al cespite/D' un appassito fiore,/D' aragonese vergine/Scendeami voce al core [...] /Il vecchio Silva stendere/Osa su lei la mano.../Domani trarla al talamo/Confida l'inumano.../S'ella m'è tolta, ahi misero!/D' affanno morirò!/Si rapisca... » E nulla è dato sapere delle ragioni politiche che l'hanno bandito. Anzi, al canto di Ernani fa da *pendant* quello di Elvira, l'eroina, che in altro luogo invoca: «Ernani!... Ernani, involami/All'aborrito amplesso./Fuggiam... se teco vivere/Mi sia d'amor concesso,/Per antri e lande inospiti/Ti seguirà il mio piè:/Un Eden di delizia/Saran quegli antri a me» (è l'immagine topica or ora vista con Oronte e Giselda nei *Lombardi*, di facile assorbimento emotivo: amore significa dividere tutto, ergo anche gli stenti). Eroe ed eroina si riflettono, dunque, specularmente e si collocano, immaginativamente (lui in una similitudine sublime, *come rugiada al cespite*, lei un paesaggio fantastico, *per antri e lande inospiti*), in una zona al di sopra del reale quotidiano. A complicare le cose entra in scena, innamorato di Elvira, pure il re Carlo, come nelle fiabe; tre spasimanti attorno a una donna, che si difende con apodissi: «Ogni cor serba un mistero... »; oppure: «Lo splendor d'una corona/Leggi al cor non puote imporre» che è un poco la morale romantica antiautoritaria.

Gli ingredienti drammaturgici sono quelli sperimentati. Dopo le dichiarazioni iniziali incomincia l'inseguimento: Carlo ordina a Elvira di seguirlo ma, con puntualità opportuna, al momento giusto compaiono Ernani (di cui sappiamo finalmente le ragioni che l'hanno spinto a farsi bandito: «Beni, onori rapito tu m'hai,/Dal tuo morto fu il mio genitore./Perché l'ira s'accresca ambi amiamo/Questa donna insidiata da te») e, con involontaria comicità, il vecchio Silva, che non riconosce il suo re in Carlo («Nel penetral più sacro/Di mia magione, presso a lei che sposa/Esser dovrà d'un Silva,/Due seduttori io scorgo?»). L'agnizione avvia un concertato, in cui Silva e Carlo invocano «la presenza del suo [mio] re», e Ernani e Elvira «la costanza di mia fé» («serba a Ernani la tua fé»). Sono così scesi in campo l'amore, l'autorità, la libertà, la fedeltà, l'onore, tutti i riferimenti ideologici indispensabili.

L'inseguimento ha però bisogno dell'intrigo. Silva sposerà Elvira? Allora Ernani ricorre al *travestimento*, espediente di continuo ricorso, si presenta a Silva, gli chiede e ottiene ospitalità e mette in atto una nuova accezione d'onore, se l'ospite è sacro: infatti neppure il riconoscimento fa mutare atteggiamento a Silva, dopo l'offerta ospitale («Non tradiscono i Silva»). L'*impasse* dell'azione si può superare solo con un *patto*, che non può non essere crudele nella sua radicalità: «Ecco il pegno: nel momento/In che Ernani vorrai spento,/Se uno squillo intenderà/Tosto Ernani morirà». Ma Elvira accetta di sposare Silva. Com'è possibile? Come nella *Lucia* o nel *Pirata* per una falsa notizia: «Fama te spento credere/Fece dovunque». Nozze irrealizzate, Silva sorprende Ernani e Elvira a colloquio e giura la «vendetta più tremenda».

Con in scena un re come Carlo V sarebbe lecito attendersi un coinvolgimento politico più profondo, anche pensando al modello di Hugo, mentre il momento politico dell'azione è ridotto alla *congiura* nei sotterranei d'Aquisgrana e al coro metaforizzato e attualizzato: «Si ridesti il Leon di Castiglia». Il resto rientra subito nel

romanzesco, dall'*agnizione* dell'imperatore tra i congiurati, allo *svelamento* della vera identità di Ernani («Io son conte, dica sono/Di Segorbia, di Cardona.../Don Giovann d'Aragona/Riconosca ognuno in me»), all'*intercessione* di Elvira presso Carlo (la donna messaggera, Iri, la Madonna intermediaria), alle *nozze* degli amanti, al *delirio* di Ernani, alla *vendetta* mortale («Viene il mirto a cangiarmi col cipresso! ») di Silva.

Ed ecco il cosiddetto "scenario musicale" uscito dall'inventiva di Piave-Verdi (P. Mioli, *Il teatro di Verdi...* pp. 254-57):

PARTE PRIMA - IL BANDITO

Scena I e II

Preludio e introduzione (Coro): Adagio; *Allegri... Beviamo*, Allegro con brio (Montanari ribelli e Banditi). Recitativo e cavatina (tenore): *Mercé, diletti amici* (Ernani); *Come rugiada al cespite*, Andante, A (id.); *Si rapisca* (id. Coro); *Oh tu che l'alma adora*, Allegro con brio, B (id.).

Scena III e IV

Scena e cavatina (soprano): Andante sostenuto; Surta è la notte, e Silva non ritorna! (Elvira); Ernani!... Ernani, involami, Andantino, A (id.); Quante d'Iberia giovani, Allegretto (Ancelle); M'è grato il voto ingenuo; Tutto sprezzo che d'Ernani, Allegro con brio, B (Elvira; Ancelle).

Scena V, VI, VII e VIII

Scena e duetto (baritono, soprano): Fa che a me venga... e tosto; Qui mi trasse amor possente, Allegro mosso, A (Carlo, Elvira); Da quel dì che t'ho veduta, Andantino, B (id.). Scena e terzetto (baritono, soprano, tenore): Non t'ascolto... mia sarai...; Tu sé Ernani!... me 'l dice lo sdegno, Allegro assai moderato - Allegro vivacissimo (Carlo, Elvira, Ernani).

Scena IX e X

Scena e cavatina (basso): Che mai vegg'io? Nel penetral più sacro (Silva); Infelice... e tu credevi, Andante, A (id.); L'offeso onor, signori; Infin che un brando vindice, Allegro marziale, B (id.; Cavalieri). Finale primo (concertato): Uscite...; Vedi come il buon vegliardo, Adagio, A (Carlo, Giovanna, Riccardo, Silva, Jago, Coro, Elvira, Ernani); Mio signor, dolente io sono; Io tuo fido? il sarò a tutte l'ore, Allegro agitato, B (id.).

PARTE SECONDA - L'OSPITE

Scena I

Introduzione - Galop con cori: *Esultiamo... Letizia ne innondi*, Allegro vivace (Dame, Damigelle, Paggi, Cavalieri).

Scena II, III, IV V VI e VII

Scena e terzetto (tenore, soprano, basso): *Jago, qui tosto il pellegrino adduci; Oro, quant'oro ogn'avido*, Andante assai mosso quasi Allegro, A (Ernani, Elvira, Silva); *In queste mura ogn'ospite; Tu... perfida* (a due), Allegro - Adagio - Allegro, B (Ernani, Elvira); *Scellerati, il mio furore; No, vendetta più tremenda*, Velocissimo, C (Silva, Elvira, Ernani).

Scena VIII, IX, X e XI

Gran scena e aria (baritono): *Cugino, a che munito*; *Lo vedremo, veglio audace*, Andante mosso, A (Carlo; Silva); *Fu esplorata del castello*, Allegro assai mosso (Cavalieri); *Fra tormenti parleranno*; *Vieni meco, sol di rose*, Moderato (Carlo, Elvira, Giovanna, Riccardo, Silva, Coro).

Scena XII, XIII e XIV

Duetto - finale secondo (basso, tenore): Vigili pure il ciel sempre su te (Silva, Ernani); Esci... a te... scegli... seguimi, Allegro assai mosso, A (id.); Iddio n'ascolti, e vindice, Andante, B (id.); Salvi ne vedi e liberi; In arcion, in arcion cavalieri, Prestissimo, C (id.).

PARTE TERZA - LA CLEMENZA

Scena I e II

Preludio, scena e romanza (baritono): Largo; È questo il loco?; Gran Dio! Costor sui sepolcrali marmi, recitativo (Carlo); Oh de' verd'anni miei, Andante con moto (id.).

Scena III e IV

Congiura: Ad Augusta; Si ridesti il leon di Castiglia, Andante sostenuto (Ernani, Silva, Jago, personaggi della Lega).

Scena V e VI

Scena e finale terzo (concertato): Qual rumore! che sarà?; Io son conte, duca sono, scena (Ernani, Carlo, Elvira); O sommo Carlo - più del tuo nome, Adagio (Carlo, Elvira, Giovanna, Ernani, Riccardo, Silva, Jago, Coro).

PARTE QUARTA - LA MASCHERA

Scena I, II e III

Festa da ballo: Oh come felici - gioiscon gli sposi, Allegro moderato (Gentiluomini, Dame, Maschere, Paggi, Ancelle).

Scena IV V VI e VII

Gran Scena e terzetto finale (soprano, tenore, basso): *Cessaro i suoni, disparì ogni face* (Ernani, Elvira); *Ve' come gli astri istessi, Elvira mia*, scena (id.); *Tutto ora tace intorno*, scena; *Solingo, errante, misero*, Allegro assai moderato - Allegro assai mosso - Andante assai mosso, A (Ernani, Silva, Elvira); *Se uno squillo intenderà*; *Elvira*.. *Elvira!*, Adagio, B (id.).

17. Realismo e politica. Come si è soliti ripetere, l'*Ernani* tende a superare il carattere collettivo, detto anche "corale" dei primi capolavori verdiani (*Nabucco* e *I Lombardi*) per raggiungere una sempre più spiccata individualità dei personaggi attraverso espressioni di realismo così commentate da Massimo Mila (*La giovinezza di Verdi...* pp. 148-49):

L'eccezionale ricchezza melodica di *Ernani* non è fine a se stessa, né effetto di puro edonismo auricolare. È radicata nella parola, fa corpo con essa, sia dal punto di vista semantico che da quello fonico. Il realismo della parola non ha aspettato Mussorgski né Janacek per affermarsi nell'opera musicale. Bellini, il sommo melodista dell'Ottocento, trovava le sue melodie recitando più e più volte ad alta voce le parole delle arie, sempre più intensamente, finché la melodia ne nasceva spontaneamente. Donizetti lasciò scritto in un foglio, che si conserva a Bergamo nella sua casa natale: «La musica non è che una declamazione accentuata da suoni e perciò ogni compositore deve intuire e far sorgere un canto dall'accentuazione della parola». La melodia dell'*Ernani* si abbarbica sulla parola, fa corpo con essa in esplosioni che per la loro plasticità potremmo ascrivere alla categoria retorica dell'apostrofe.

Apostrofe è: «La vedremo, o veglio audace». Apostrofe è: «Io son conte, duca io sono». Il vecchio Silva apostrofa se stesso quando dice: «Infelice, e tuo credevi». Questa essenzialità apostrofica produce una riduzione scultoria dell'aria, e una vivificazione del recitativo che vengono incontro al precetto gluckiano di eliminare «quel tagliente divari» tra l'uno e l'altro elemento, su cui naufragava l'opera seria settecentesca. Eccezionali sono in questo senso certi passi di recitativo scoperto, né obbligato né secco, nel quale le parole sono scolpite a nudo. È il caso dell'apostrofe di Don Carlo nell'«Allegro assai moderato» del terzetto nel primo atto: «Tu se' Ernani! Me'l dice lo sdegno Che in vederti quest'anima invade» (parole, si noti, che a Verdi piacquero subito, appena Piave glie le ebbe sottoposte). Cos'è questo? recitativo? aria? concertato? L'orchestra tace quando il baritono pronuncia le sue unità di discorso, e tra l'una e l'altra introduce la punteggiatura d'una minacciosa terzina ascendente, poi di secchi accordi: piccoli incisi e sottolineature, nel totale rispetto della parola intonata. Per quanti fatti nuovi si siano poi pronunciati nell'arte di Verdi durante quasi mezzo secolo, la tecnica di scultura verbale a tutto tondo in «Tu se' Ernani» è già l'annuncio di quella che produrrà un giorno: «Niun mi tema, s'anco armato mi vede» [v. Otello].

In ogni caso l'elemento "politico" delle precedenti opere utilizzato a fini risorgimentali, anche indipendentemente dalla volontà dell'autore, rimane. E lo troviamo nella scena della congiura (III atto) contenente il celebre coro "Si ridesti il Leon di Castiglia". A tale proposito leggiamo quanto scrive Raffaello Monterosso (*La musica nel Risorgimento...* pp. 318-21):

Il terzo atto è il piu denso di sottintesi politici, e quello che maggiormente infiammava le moltitudini nel Risorgimento. La scena è un sotterraneo sepolcrale che rinserra la tomba di Carlo Magno in Aquisgrana. C'è il monumento con una porta di bronzo, su cui si legge in caratteri cubitali KAROLO MAGNO; ci sono altre porte che conducono ad altri sotterranei. Due lampade pendenti dal mezzo spandono una fioca luce su quegli avelli. In questo ambiente di congiura, Don Carlo che e in attesa delle decisioni degli elettori per la nomina del re, si nasconde tra le tombe per sventare di persona la congiura che vuole sopprimerlo. Il vecchio medita sui suoi ideali giovanili, ed aggiunge:

S'ora chiamato sono/Al più sublime trono,/Della virtù com'aquila/Sui vanni m'alzerò,/ E vincitor de' secoli/il nome mio farò.

Queste abbastanza ovvie parole hanno avuto la fortuna di trovare una musica che, con un colpo d'ala di genio, balza in alto sulle parole: *E vincitor de' secoli*, creando una situazione, oltre che ispirata, davvero travolgente per il suo stimolo al *furore di gloria*.

La scena della congiura pare ritratta al vero dalle non infrequenti congiure che si svolgevano non sul palcoscenico, ma nel cuore stesso di Milano, in tutta Italia. I personaggi della Lega, tra cui il bandito Ernani, entrano nel sotterraneo guardinghi ed avvolti in grandi mantelli, portando fiaccole. La parola d'ordine: *Ad Augusta per angusta!*

Per la Lega santo ardor/L'alma invada, accenda i cor.

Qual è il delitto di Carlo? Quello di aspirare al sacro impero.

Spento pria qual face cada,/Dell'iberica contrada/Franse i dritti: s'armerà/Ogni destra che qui stà.

La sorte vuole che il compito di uccidere il re tocchi ad Ernani; a questo punto il coro prorompe in quel famoso giuramento espresso dal musicista con una famosissima pagina:

Noi fratelli in tal momento/Stringa un patto, un giuramento.

Si ridesti il Leon di Castiglia/E d'Iberia ogni monte, ogni lito/Eco formi al tremendo ruggito, Come un dì contro i Mori oppressor./Siamo tutti una sola famiglia,/Pugnerem con le braccia, coi petti; Schiavi inulti più a lungo o negletti/Non sarem fin che vita abbia il cor.

Morte colga o n'arrida vittoria./Pugnerem, ed il sangue de' spenti/Nuovo ardir ai figliuoli viventi Forze nuove al pugnale darà./Sorga alfine, radiante di gloria/Sorga un giorno a brillare su noi.. Sarà Iberia feconda d'eroi/Dal servaggio redenta sarà.

Siamo davanti ad una pagina corale davvero imponente [..].

L'atto, com'è noto, termina con la improvvisa apparizione di Don Carlo, cui viene annunciata nello stesso istante la sua elezione a re. Nel primo impeto d'ira, egli vorrebbe mettere a morte i congiurati. Poi, dietro incitamento di Elvira, la donna amata da Ernani, ed ispirandosi al monumento del sommo Carlo Magno, perdona a tutti e cede Elvira al suo capitale nemico, Ernani. «A Carlo Magno sia gloria e onor! » esclama lui. E tutti, di rimando: «A Carlo V sia gloria e onor! Sia lode eterna, Carlo, al tuo nome. Tu, re clemente, somigli a Dio» ecc.

Anche questa frase, che musicalmente non ha pregi particolari, suscitò tempeste di entusiasmi perché si cantava «A Pio IX sia gloria e onor. »

Molti episodi interessanti successero a questo proposito. Com'è noto, Pio IX concedeva l'amnistia il 17 luglio 1846. Nell'agosto dello stesso anno, veniva rappresentato al teatro comunale di Cesena, da poco inaugurato, l'Ernani. Ogni recita di quest'opera diede origine a grandiose manifestazioni patriottiche. Si volle persino che le comparse recassero sul palcoscenico le bandiere pontificie e che la banda, portatasi lassù, suonasse i recenti inni composti per Pio IX. Inoltre, una rappresentanza di cittadini si presentò ai delegati dei pubblici spettacoli per ottenere il permesso di sostituire l'intera strofa finale del terzo atto con un'altra appositamente composta dall'avvocato Bassi in onore del Papa. Il testo del libretto diceva:

O sommo Carlo - piu del tuo nome/le tue virtudi aver vogl'io.

La variante dei Cesenati suonava così:

O sommo Pio - al tuo gran nome/Unito a tutti - mi prostro anch'io./Grazie sien rese - al nostro Iddio Che ti fè salvo - dai traditor./Diede il perdono - nequizie ha dome,/Siamo fratelli - amiamci ancor.

4- continua

Un abito con La Traviata

di Vanni Bortoli

Oggi c'è bisogno di Romanticismo, di verità e intensità di sentimenti, e la moda esprime questo in forme proprie: "Da D&G ci sono: Maria Callas sulle t-shirt; il palco della Fenice sulla gonna di seta; la locandina della Traviata sul bustier che spinge in su. Benvenuti a teatro... con tanto di invito all'opera per i giovani". (Corriere della Sera 28 febbraio 2009). Si ripropone così alle sfilate di Milano Moda Donna il binomio musica-moda.

Il catalogo delle donne celebri dell'opera lirica ispira una collezione di Dolce e Gabbana (vedi photogallery al sito www.style.com), ma questo ritorno di Romanticismo era stato confermato alle sfilate dell'alta moda a Parigi, dove Karl Lagerfeld aveva presentato per Chanel le teste delle modelle: "ornate di petali di camelie a formare una cuffia-bocciolo". (Il Resto del Carlino 19 febbraio 2009). Per questo bisogna ricordare che la vicenda de La Traviata fu ripresa dal romanzo La signora delle Camelie (1848) di Alexandre Dumas figlio.

Un'attualizzazione della vicenda può considerarsi il film *Pretty woman* (1990), regia di Garry Marshall, in cui un ricco uomo d'affari alla ricerca di avventure sessuali conosce una giovane prostituta, e da qui nasce una storia: lui si propone come per gioco di formare questa ragazza e la porta all'opera, proprio a vedere *La Traviata*. Le parole che la ragazza dice al termine dello spettacolo: "Mi si sono smosse tutte le budella!" esprimono il momento del riconoscimento: lui scopre in lei una profondità di sentimento, lei si è ritrovata nella storia d'amore di Violetta e Alfredo. La trasformazione si completerà nella scena dello shopping, in cui al cambiamento dell'abito corrisponde il riscatto del personaggio femminile.

E' stato questo il punto di partenza del percorso didattico svolto con la classe IV^a B indirizzo moda dell'I.P.S.I.A. "G. Vallauri" di Carpi (Modena), che si è articolato nei seguenti momenti:

- raccolta di articoli di argomento moda all'interno del progetto "Il Quotidiano in Classe"
- attualizzazione del Romanticismo
- vita e opere di Giuseppe Verdi
- trama dell'opera lirica "La Traviata"
- analisi del libretto di Francesco Maria Piave
- audizione musicale di una selezione dell'opera
- la donna nell'Ottocento attraverso il personaggio di Violetta
- personaggio e malattia: la tubercolosi (tisi)

Abbiamo colto l'occasione che *La Traviata* era offerta come inserto del "Corriere della Sera" (registrazione del 1953, con Maria Callas e l'orchestra RAI di Torino diretta da Gabriele Santini), per svolgere un discorso sul Romanticismo, infatti molte sue tematiche vengono riproposte, non di rado fraintese, forzandone il significato. Nell'idea comune Romanticismo è associato a sentimento e anche a sentimentalismo, ma "lo sguardo sul mondo" (Weltanschaung) del Romanticismo presenta altri aspetti. Per esempio: il sublime è oggi entrato nella pubblicità con espressioni come "riccioli sublimi" o per magnificare il sapore di uno yogurt. Nel manifesto proposto in occasione della giornata mondiale contro l'AIDS vi è lo slogan: *In una storia d'amore la tua storia ti accompagna sempre*, in cui troviamo il concetto romantico di storicismo, cioè che tutto è storia, nella propria vita o storia individuale si innesta una storia d'amore, o come più comunemente si dice, una storia. La campagna pubblicitaria di Vodafone BlackBerry Storm, porta lo slogan: *La tua nuova passione*, dove viene evidenziata "la passione" insieme all'aggettivo "nuova", infatti è con il Romanticismo che inizia la valorizzazione del nuovo nell'arte, come prodotto della creatività dell'uomo, cioè del "genio" (altro termine romantico).

Sono le stesse parole-chiave che possiamo trovare nel libretto de *La Traviata: Cara sublime vittima / d'un disperato amore* è l'epitaffio che pone Germont su Violetta morente; Violetta porta nella sua storia d'amore la sua vita precedente di cortigiana; e ancora Violetta cerca di impedire in sé il nascere di *un serio amore* proponendosi *diletti sempre nuovi*. Inoltre sono presenti il tema amoremorte e la professione di fede nell' "attimo fuggente" (*la fuggevol ora*), quell'intensificazio-ne della vita che richiama il *Faust* di Goethe.

Il personaggio di Violetta può essere considerato un esempio significativo della condizione della donna nell'Ottocento: Violetta è una cortigiana (una prostituta di lusso) e il padre di Alfredo crede che rovini finanziariamente e moralmente il figlio; qui ritroviamo l'immagine della "femme fatale" (donna fatale). La donna-angelo di derivazione stilnovista rivive nella famosa romanza: *Pura siccome un angelo*, riferita alla sorella di Alfredo; ma anche Violetta alla fine dell'opera, riscattata dalla sua sofferenza, salirà *nel ciel fra gli angeli*. Infine Violetta sacrifica il proprio amore e la propria felicità per non compromettere l'onore della famiglia di Alfredo e qui troviamo altri due aspetti importanti: la donna che si sacrifica (Violetta che grida il suo amore disperato: *Amami Alfredo,/ amami quanto t'amo*, capace per amore di rinunciare all'amore), ma anche il controllo sociale sulla donna, cioè quella censura o auto-censura che vieta alla donna determinati compor-tamenti, considerati contrari alle regole morali e sociali. Così anche nell'abbigliamento il busto e la crinolina si sovrappongono e costringono il corpo della donna. In conclusione: nell'Ottocento, mentre la letteratura romantica scopre la profondità dell'animo femminile e molti romanzi e melo-drammi prendono il nome dalla protagonista: Eugénie Grandet, Lucia di Lammermor, Norma, Carmen, fino a Madame Bovary ecc. si registra una battuta d'arresto nel processo di emancipazione femminile.

Un ultimo approfondimento che si è aperto attraverso lo svolgimento del modulo è stato il rapporto tra il personaggio e la sua malattia. Violetta è ammalata di tisi, "il mal sottile", (e come non pensare al corpo anoressico delle mannequins?). In classe abbiamo cercato notizie sulla tubercolosi colle-gandoci al sito internet di "Medici senza frontiere". Ma la protagonista che muore nel delirio, consumata dalla febbre della malattia e dell'amore, si ritrova anche in *Storia di una capinera* (1869) di Giovanni Verga, dove pure è presente il contrasto tra spirito di vita e destino di una morte giovane, questa volta in una ragazza rinchiusa in convento.

Dal punto di vista linguistico la figura retorica dell'ossimoro esprime questa contradditorietà (e drammaticità) di sentimenti e situazioni, all'interno di una struttura simmetrica. Nel primo atto *E' strano!* introduce la considerazione che l'amore è *Croce e delizia al cor* e Parigi un *popoloso deserto*; nel terzo atto *E' strano!* introduce la morte di Violetta che nel momento in cui muore ritorna a vivere (*Ah! Ma io ritorno a viver! Oh gioia!*).

Nella sua dichiarazione d'amore Alfredo dice: *un dì felice*, *eterea / mi balenaste innante*, e proprio partendo da questa dimensione inconsistente, come di un'idea, che si materializza per la forza dell'amore e poi di nuovo scompare, come un "fantasma dell'opera", si può tentare di ricostruire il "concept" che ha ispirato un abito con *La Traviata*. Come la Fenice, dove l'opera fu eseguita per la prima volta nel 1853, che muore e risorge dalle proprie ceneri, come il personaggio di Violetta che muore ma continua a vivere.

Vanni Bortoli

Placido Domingo baritono e il mistero

Entro quest'autunno e la prossima primavera verrà rappresentato il Simon Boccanegra, rispettivamente a Berlino e Milano con la regia di Federico Tiezzi il quale ha definito l'opera verdiana "misteriosa". In effetti che Placido Domingo possa cantare tale parte alla veneranda età di 68 (69 l'anno prossimo) anni, resta un mistero. Se era proprio destino che il tenore spagnolo dovesse concludere per forza la propria carriera come baritono, sarebbe stato meglio per lui cimentarsi nel glorioso duetto della barella.

Indagine intorno ad alcuni aspetti della biografia e della musica di Wolfgang Amadeus Mozart

di Giuseppe Rausa

3. Mozart e Da Ponte: il misterioso "backstage"

Una carriera sorprendente. La vicenda biografica di Lorenzo Da Ponte contiene innumerevoli enigmi. Quello che maggiormente interessa in questo contesto è la sua assunzione a poeta dei Teatri imperiali da parte di Giuseppe II intorno al 1783, un onore del tutto inadeguato alle capacità fino ad allora espresse dal letterato di Ceneda.

Da Ponte, dopo l'ordinazione sacerdotale (1773), si trasferisce a Venezia dove entra in contatto con gli ambienti dell'aristocrazia illuminista. Ottenuta una raccomandazione per il seminario di Treviso vi insegna per un paio di anni e nel 1776 vi tiene una prolusione cittadina di stampo "progressista", inneggiante al buon selvaggio di Rousseau e alle dure leggi sociali, incapaci di garantire la felicità. Il gesto è sconsiderato e il sacerdote viene immediatamente deferito alle autorità veneziane che ne determinano l'allontanamento da ogni forma di insegnamento nei territori della Repubblica veneta (1776). Con questo "fiore all'occhiello" Da Ponte può tornare a Venezia come figura nota e approfondire i propri legami con quella cerchia riformatrice. Diviene amico di Giacomo Casanova, di Pietro Zaguri, istitutore dei figli di Giorgio Pisani (arrestato nel 1780 per le sue attività di riformatore costituzionale); diviene l'amante di Angela Bellaudi, una popolana che per lui abbandona il marito (da cui forse veniva maltrattata; tuttavia nel 1780, partito Da Ponte, Angela torna al tetto coniugale dove Da Ponte la ritroverà nel 1798) e vive di espedienti nel periodo 1777-79 (il sacerdote Da Ponte non può convivere con una donna sposata e la sistema presso conoscenti), dandogli ben tre figli, tutti regolarmente abbandonati all'Ospedale della Pietà (in questo Da Ponte e Mozart si assomigliano: nel loro eccessivo e incontrollato "amore" per l'altro sesso si disinteressano delle creature che mettono al mondo). L'adulterio viene infine denunciato dal marito di Angela (solo nel 1779 però, tre anni dopo il fatto; per giustificarsi l'uomo afferma di temere il sacerdote e le sue amicizie potenti) e Da Ponte, il quale si affretta a fuggire a Gorizia (in territorio austriaco), viene condannato dall'Inquisizione a quindici anni di esilio da Venezia. Il percorso è quindi in tutto simile a quello di Casanova che venne pure esiliato da Venezia, dopo la sua celebre fuga dai Piombi (1756).

A Venezia Da Ponte era diventato amico di Caterino Mazzolà, stimato librettista ai primi passi (futuro autore del testo della *Clemenza di Tito*, 1791); quando costui ottiene una prestigiosa nomina al teatro di Dresda (1780), ritrova, di passaggio a Gorizia, l'esiliato Da Ponte il quale decide di seguirlo (dopo un primo, breve periodo a Vienna) nella capitale della Sassonia (fine 1780). A Dresda il letterato ottiene alcune raccomandazioni per Vienna: nelle *Memorie* parla di una lettera per Salieri, di cui però non c'è traccia. Sappiamo invece che egli viene inviato da Mazzolà a Johann von Puthon, commerciante all'ingrosso e soprattutto figura rilevante della Massoneria austriaca (affiliato fin dal 1774, dapprima in quella praghese, poi a Vienna), ben inserito nell'ambiente letterario della capitale (frequenta il salotto di Metastasio). Per tale via dunque, all'interno di un preciso circuito di aderenze massoniche, Da Ponte giunge dalla Venezia progressista agli ambienti riformatori della capitale asburgica (dove, tra l'altro, ritrova nel 1783-85 Casanova, nuovamente in fuga da Venezia).

Giuseppe II decide di nominarlo quindi librettista del teatro di corte italiano, da poco riattivato, nonostante non abbia mai scritto alcun libretto. L'attento monarca, il quale si dedica al teatro con enorme solerzia, avendo individuato in esso uno strumento formidabile di politica culturale adatto a diffondere "con grazia" le proprie idee antinobiliari, non può che riporre la massima attenzione nella scelta del nuovo librettista. Egli è certamente consapevole di avere di fronte un proscritto, colpevole di atteggiamenti sfacciati nei confronti della nobiltà e dell'ordine politico veneziano (oltre che di uno

stimato autore di poemetti); è dunque proprio in virtù di queste qualità bellicose e anticonformiste che egli sceglie Da Ponte (scrittore ovviamente caldeggiato, come si è detto, dagli ambienti massonici): in fondo la "scandalosa" trilogia italiana è in qualche modo già implicita in questa nomina imperiale (e non solo quella; il fortunato *L'arbore di Diana*, su musica di Soler, è un testo che inneggia a una sensualità libera, seppure in una cornice arcadico-favolistica che attenua gli effetti trasgressivi del testo; esso viene inopportunamente messo in scena nell'ottobre 1787 per festeggiare le nozze di Maria Teresa, nipote di Giuseppe II e l'immancabile conte Zinzendorf, esponente tipico dell'aristocrazia di corte, nel proprio diario annota: "l'opera era poco decente per festeggiare una giovane sposa").

Lanapoppi, attento e informato biografo del poeta, riguardo a questa nomina (evento centrale dell'intera vicenda dapontiana, suo inatteso apice) parla di un "vero miracolo" e prosegue dicendo che "per quanto si possa meditare sui dati disponibili, non si riesce a capire come ci sia arrivato". Nella sua ottima biografia però mancano completamente i riferimenti alla Massoneria e all'attività politica delle società segrete (Puthon, ad esempio, viene descritto come un semplice, ricco commerciante), riferimenti che sono i soli a potere inquadrare tutta la vicenda viennese. Da Ponte è dunque gradito al "rivoluzionario" Giuseppe II che ne diviene, di fatto, il potente protettore (nelle *Memorie* infatti il letterato descrive l' "illuminato" monarca con espressioni tutte improntate alla più sfrenata e acritica ammirazione, così da contribuire alla creazione postuma del mito di Giuseppe II, giunto per molti aspetti fino a noi; si pensi alla già citata pellicola hollywoodiana di Forman). Dopo la sua morte il declino del poeta è rapido e inarrestabile: già nel marzo 1791 viene licenziato senza apparente motivo (il suo contratto scade nel 1792) e cacciato dalla capitale da un irritato Leopoldo II il quale sta ora cercando di rimettere ordine nei guasti provocati dalla politica azzardata del defunto fratello. Pur di liberarsene, l'imperatore dà ordine di pagargli interamente l'anno di stipendio dovutogli, a patto che lasci subito Vienna. Inutili si riveleranno i tentativi del poeta di farsi riassumere da un monarca che lo considera un "poco di buono" e che forse teme i suoi complotti. Peraltro nessuno sorge in sua difesa; in particolare Mozart, il quale deve molto al librettista, tace, temendo a sua volta, di finire licenziato. Invece finisce ammazzato il 5 dicembre 1791; e in quel frangente il costernato, "assordante" silenzio sarà quello dei suoi amici: non una parola intorno alla strana morte e alle sospette, frettolose esequie del compositore, si ritrova nei carteggi e nelle Memorie di Da Ponte, di Casanova, del curioso e informatissimo Pietro Zaguri (in costante rapporto epistolare con il bibliotecario di Dux).

4. Massoneria e scenari europei

Un imbarazzante Deutsches Kriegslied. Così come sorvolano sull'amaro destino del piccolo Raimond, nello stesso modo i biografi saltano bellamente ogni considerazione critica intorno alla composizione del Lied "patriottico" *Ich möchte wohl der Kaiser Sein K 539*, su testo di Johann Wilhelm Gleim (1719-1803), inno bellicoso (circa 3 min.) di scarso valore musicale, eseguito nel marzo 1788. La linea vocale si snoda lungo risaputi stereotipi marziali mentre l'orchestrazione riprende gli effetti "turchi" già sperimentati in *Die Entführung aus dem Serail*, rievocando in modo improprio (dato il contesto politico assolutamente "serio") sonorità farsesche tipiche dei Singspiele e delle opere buffe di argomento esotico. Il fanciullesco Mozart sembra scherzare anche quando oggettivamente contribuisce alla campagna militare di Giuseppe II.

Il testo, costituito da quattro strofe che iniziano e finiscono con la frase del titolo, è il solenne contributo del salisburghese alla guerra contro la Turchia appena dichiarata da Giuseppe II (febbraio 1788), guerra che, è sentita come estranea dalla popolazione viennese e ancor più dalla nobiltà austriaca, vessata da continue tasse finalizzate al sostentamente di un moderno, aggressivo e "operante" esercito (per non parlare dell'Ungheria e dei Paesi Bassi, sabotatori espliciti del disegno militare dell'imperatore e ormai a un passo dalla ribellione aperta); essa porterà l'impero a un passo dal tracollo. L'imperialismo dilettantesco di Giuseppe II viene umiliato dai Turchi i quali non solo sconfiggono i poco motivati eserciti asburgici, ma, anzi, sconfinano e invadono i territori dell'Impero centrale.

L'immediato, entusiastico impegno di Mozart, musicista per tanti aspetti (come si è visto) indolente, ribadisce nei fatti (quindi in modo definitivo e non subordinato a testimonianze scritte e orali, sempre opinabili, fallaci e legate al contesto), mediante uno dei rari gesti apertamente politici del compositore,

la reale collocazione dell'uomo e il suo temperamento. Mozart dunque appartiene a quella ristretta casta massonica viennese che sostiene acriticamente qualunque iniziativa del monarca, è insomma un uomo del regime. Il suo "pacifico" egualitarismo massonico vale solo all'interno dei confini dell'Impero e anche lì con notevoli riserve (nella lettera al padre del 5 dicembre 1781 parlando di un ballo nella residenza imperiale di Schönbrunn scriveva che "era pieno di barbieri e cameriere", era affollato di "sgarbata plebaglia" e che "il popolaccio è sempre il popolaccio"; si comprende dunque che l'egualitarismo tanto auspicato dai Mozart consiste semplicemente nell'ascesa di una selezionata parte della borghesia produttiva nelle stanze del potere nobiliare); al di fuori dei confini imperiali ci sono invece solo dei musulmani che bisogna far tremare e rabbrividire e una Costantinopoli da conquistare come recita la prima strofa del Lied ("Ich möchte wohl der Kaiser Sein / Den Orient wollt ich Erschuttern; / Die Muselmänner mussten zittern, / Kostantinopel ware mein! / Ich möchte wohl der Kaiser Sein"). Nella terza, dopo il solito verso adulatorio ("vorrei tanto essere l'imperatore"), si racconta di come si vorrebbe assoldare i migliori poeti per celebrare i fatti eroici ormai alle porte ("Die besten Dichter wollt ich dingen, / der Helden Taten zu besingen") e nella quarta si termina con un encomio alla grandezza di Giuseppe II che tutti i desideri riesce a esaudire e tutti gli uomini saggi rende lieti ("Weil aber Joseph meinen Willen / Bei seinem Leben will erfüllen, / Und sich darauf die Weisen freun").

La guerra di aggressione alla Serbia turca, fonte di carestie e ribellioni all'interno dell'impero asburgico e fonte di instabilità e tensioni nell'intera Europa (vi si oppongono Prussia, Inghilterra e Francia), fortemente voluta da un Giuseppe II alleato di ferro di Caterina II, conferma il nazionalismo esasperato del monarca e la strumentalizzazione per fini interni delle logge massoniche, piegate a diventare strumento della violenta politica imperiale in cambio di concessioni anticlericali e libertarie sul fronte interno. Il pacifismo universale degli uguali si rivela un'ipocrita menzogna, la tolleranza e l'amore filantropico si fermano ai confini dell'impero fuori dai quali ci sono "sottouomini" (musulmani) da conquistare e i cantori di regime si allineano per soddisfare la vanità del fatuo monarca. Mozart è in prima linea, pronto a soddisfare le esigenze del suo datore di lavoro (come noto è stato ufficialmente assunto a corte nel 1787) e come sempre incapace di svolgere la minima considerazione critica sui gravissimi fatti in corso (la guerra unilaterale contro i Turchi, la povertà indotta da ciò, lo scenario di morte, il diffuso malcontento, "le astronomiche spese di guerra", come scrive Landon, annotate nel proprio diario dal solito conte Zinzendorf).

In quel marzo 1788, e più avanti nell'estate 1789, due differenti commercianti annunciano sulla Wiener Zeitung che è a disposizione la partitura del canto patriottico composto "dal sig. Kapelmeister Mozart all'effettivo servizio di S. M. l'Imperatore". In seguito il musicista insiste sull'argomento e compone il piccolo Lied per voce e pianoforte *Beim Auszug in das Feld K 552* (La partenza per il fronte), edito nel supplemento di un giornale viennese per bambini nell'agosto 1788. Il testo, di autore ignoto, conta ben diciotto strofe improntate al più sfrontato militarismo. Tra le numerose sciocchezze ricordiamo l'immancabile "Dio è con loro" (con i soldati austriaci "bramosi di vittoria e di gloria"), l'encomio massonico all'infinita bontà e tolleranza del monarca nei confronti di tutte le religioni (turca e giudea), la sua aspirazione alla pace e fratellanza universale alla quale però, guarda caso, si oppone proprio "un popolo solo" che non riconosce "altro compito che quello di uccidere" e che ha trasformato i suoi territori "in deserti e orrore". Insomma, un lungo elenco di penosi luoghi comuni, volti a giustificare l'aggressione all'impero ottomano e la connessa guerra coloniale.

La storia moderna si ripete sempre identica: dittatori ossessionati da propri astratti disegni di potenza, nonché dalla rovinosa utopia di essere in grado di modificare - "rinnovare" la natura degli uomini, trascinano le popolazioni verso il disastro, senza tenere nel minimo conto le reali esigenze dei loro sudditi. L'aggressione disastrosa della Turchia (che, per altri aspetti, causerà la morte stessa di Giuseppe II, il quale torna dal fronte gravemente ammalato di malaria nell'autunno 1788 e rimane largamente debilitato per tutto il 1789, fino a morire nel febbraio 1790), assomiglia all'altrettanto delirante e assurda aggressione alla Grecia posta in essere dal fascismo nell'ottobre 1940 (ma si potrebbe tracciare un ancor più angoscioso e pertinente parallelo con la guerra di Bush in Afghanistan e Iraq del nuovo millennio, ennesimo esempio di "razzismo" massonico che pretende di "esportare la democrazia" con le armi, nel completo disprezzo delle tradizioni e delle genti musulmane): nell'impero asburgico

di fine Settecento, come nell'Italia fascista, come nell'Occidente degli anni duemila, le popolazioni non hanno condiviso questi gesti criminosi e irresponsabili, operando una sorta di prudente ostruzionismo fatto di silente non collaborazione laddove una classe dirigente servile ha invece cercato di motivare e rendere popolari le gesta del dittatore di turno. L' "inconsapevole", giulivo Mozart faceva indubbiamente parte dell'opportunistica nomenclatura di quel Giuseppe II, odiato dalla maggioranza della popolazione dell'impero.

Una restaurazione necessaria. Il giovane Francesco II sale al trono a soli 24 anni, dopo il breve regno del padre Leopoldo II (febbraio 1790-marzo 1792) e reagisce alla difficile situazione europea con una doverosa restaurazione della situazione politica precedente al 1780. Quasi tutte le riforme di Giuseppe II vengono abolite, corrette o rese inefficaci e si ritorna alle antiche e solide alleanze della corona con la nobiltà e il clero cattolico. Mentre la tempesta infuria in Francia (Luigi XVI viene ghigliottinato nel gennaio 1793, Maria Antonietta, zia di Francesco II, nell'ottobre seguente), i sentimenti antiborghesi e antimassonici si trasformano nella linea direttiva della politica asburgica. La Massoneria, quinta colonna della Rivoluzione francese in Austria, viene vietata e nel 1801 tutti i funzionari dello stato devono firmare una dichiarazione di non appartenenza a tale società segreta. Vengono proibiti i circoli culturali e anche le società benefiche, tipico paravento massonico, devono sottostare a rigidi controlli. L'Impero è sotto attacco: per ventitré anni (1792-1815) l'Austria è sostanzialmente in guerra, questa volta però non per fini espansionistici, bensì semplicemente per sopravvivere all'uragano dapprima francese, poi napoleonico. L'opera di Giuseppe II viene considerata, alla luce dei nuovi eventi, un enorme, sconsiderato errore volto a minare (in modo certo inconsapevole) le basi stesse del potere monarchico. Si giunge a creare nel 1803 una commissione di "ricensura" con lo specifico compito di riesaminare tutte le pubblicazioni e i testi permessi nel periodo "illuminista" 1780-92. Nella lunga era di Francesco II (che morirà nel 1835) la censura controlla con severità le nuove creazioni letterarie e artistiche e vieta l'importazione di quasi tutti i testi stranieri, soprattutto francesi; si diffida innanzitutto di borghesia e intellettuali, ossia della classe sociale protagonista della svolta (lungamente preparata) del 1789. La polizia segreta tiene sotto controllo (con discrezione) le principali personalità della cultura, senza peraltro attuare alcuna forma di repressione evidente (i campi di rieducazione per dissidenti sono una triste invenzione del Novecento). **Giuseppe Rausa** (5- continua)

**Musicaaa! dal prossimo numero direttamente a casa vostra sul personal computer via internet

Chi desidera ricevere Musicaaa! in formato pdf via internet è pregato di comunicare via e-mail a carlomarenco@libero.it il proprio indirizzo di posta elettronica.

Informiamo pure che tutti i numeri sono consultabili e scaricabili presso lo spazio maren.interfree.it (senza www.!)

La Corte delle Libertà

In un tripudio di colori, luci, suoni e rumori d'ogni sorta si stava svolgendo nei saloni del palazzo Ducale il Ballo che il Granduca di Mantova soleva offrire ogni anno agli amatissimi sudditi nell'anniversario della sua salita al trono. Caviale, polpa di granchio, culatello, salame nostrano e altre meravigliose discordanti leccornie riempivano le bocche fameliche dei più o meno illustri invitati, innaffiate a loro volta da abbondanti fiumi di champagne e lambrusco cui si affiancavano copiose sniffate di coca senza cola. Cori improvvisati urlavano sgangheratamente "Tutto è gioia, tutto è festa, tutto invitaci a godere! Oh guardate non par questa or la reggia del piacere!" mentre una band di pifferi e di ottoni fracassava i timpani degli astanti e una galeotta chitarra hawaiana accompagnava i balli più sensuali e provocanti. Insomma, tutto era lecito, tutto era concesso in quella strepitosa e ineguagliabile Corte delle Libertà!

Ma cos'era mai accaduto! Eh, sì. Parecchie cose eran cambiate da quando avevamo lasciato Rigoletto davanti al cadavere di Gilda gridare "Ah la maledizione!". Infatti, al calar del sipario, per intercessione di Santa Daiana d'Inghilterra, la povera Gilda fu miracolosamente riportata in vita e spedita dal padre non già a Verona, ove il contatto con Giulietta e Romeo avrebbe potuto procurare alla fanciulla una ricaduta, bensì nelle nuove Americhe e più precisamente a Cicago per un master sulle scienze della comunicazione. Cicago? Ma non si scrive Chicago? Beh, fa lo stesso. Anzi, la prima forma rende ancor più chiaro ciò che ogni buon europeo dovrebbe fare quando si trova sotto tiro la roba che arriva da quelle parti. Il Duca, allora, per farsi perdonare, aveva promosso il suo buffone a ministro della cultura. Quanto poi a Sparafucile non ebbe la minima difficoltà a convincere i giudici, asserviti nel frattempo ai propri voleri, a concedergli la grazia e a nominarlo seduta stante capo della polizia mentre alla sorella Maddalena, per meriti di letto, andò l'incarico di ministro delle pari opportunità.

"Pari siamo", era ormai divenuto il motto delle dame mantovane le quali, tra un paio di lenzuola e un altro, guadagnavano giorno dopo giorno posti sempre più importanti nella gestione del potere. "Il regno della mignottocrazia, ecco cos'è diventata 'sta povera terra", tuonava il fulvo Monterone, lanciando anatemi feroci contro il Duca che gli aveva sedotto la figlia Sabina senza nulla in cambio.

Da parte sua anche il Duca aveva fatto carriera. Grazie alle sue amicizie russe da una parte e all'opera diplomatica presso i turchi dall'altra si era guadagnato da Otello, che da Cipro veniva nel frattempo trasferito con pieni poteri non già nella capanna dello zio Tom bensì nella White House amerikana, il titolo di Granduca e Cavaliere emerito. "Smettila però di fare il cretino", pare gli avesse detto, tirandogli le orecchie, il giorno della nomina in un colloquio a tu per tu. "Quella tua battutina del cazzo sulla mia tintarella non l'ho proprio mandata giù. Ringrazia quella santa donna di Desdemona e quel brav'uomo di Jago se questa volta soprassiedo e non ti faccio il...", frase prontamente interrotta dall'ingresso di un coro femminile al soldo del signorotto mantovano che al canto di "Obami, Obami, brindiamo ai novissimi legami" rabbonì come per miracolo l'iracondo moro veneziano. Moro che, in un incredibile crescendo generale di gratuite onorificenze e titoli d'ogni sorta, venne a sua volta insignito addirittura del Nobel per la Pace. Nobel per la Pace? Ma se il giorno in cui stava prestando giuramento in oriente i suoi bombardieri si davano alla pazza gioia con i loro war games preferiti! Nobel per la Pace? Sì, perché dopo la caduta del Muro la naturale evoluzione delle cose aveva portato a confondere il concetto di

"guerra" con quello di "pace" tanto che i due termini erano ormai divenuti sinonimi. Così le aggressioni a stati indipendenti (seppur canaglia) erano chiamati interventi umanitari e gli aggeggi che facevano saltare in aria donne, vecchi, bambini erano solo bombe intelligenti lanciate da autentici missionari di pace nonché sani portatori di liberté, égalité e fraternité.

Intanto la festa era ormai al culmine. Gli effetti del vino e della coca non tardarono a farsi sentire facendo degenerare il tutto in un'orgia squallida e ributtante.

"Ma chi è quella bella nanerottola che se la fa con Rigoletto?", mormorarono alcuni. "È il nuovo ministro della funzione pubblica." "Che strana coppia!" La brunetta intanto andava pontificando con una vocina pigolante e fastidiosa, strascicando le vocali tra l'approvazione degli astanti: "bastaaa, è ora di finirlaaa con tutti questi privilegiii. D'ora in poi chiuderemo i rubinettiii. Stop a denaro pubblico a pioggia a quei lavativi di orchestrali che non fanno altro che grattarsi dalla mattina alla seraaa", parole queste che fecero letteralmente cagar sotto Claudio Monteverdi il quale, mutati i gusti, da primo musico di corte era stato declassato a svuotapitali privato del Duca. "E quei lavativi dei conservatori poiii... Fannulloniii! Lavorano solo due giorni alla settimanaaa, che schifooo. E intanto noi paghiamo fior di quattrini di tasse per mantenerliii!" E questa volta il cagotto toccò ai vari direttori di scuole e scuolette pubbliche e private graziosamente invitati alla festa.

"Tasse?", fece un allampanato e occhialuto cortigiano, certo Matteo Borsa, ministro delle Finanze. "Le tasse non si aumentano, non se ne parla proprio", replicò con ghigno mefistofelico il collega della difesa Ceprano, assurto a tale carica per via di certi favori che la Contessa sua sposa, ministro della famiglia, aveva reso al Duca. "Cortigiani, vil razza d'annata, a qual prezzo vendeste il mio pene!" motteggiò scherzosamente tra i fumi dell'alcool Rigoletto. E Marullo di rimando, infilando il muso sotto una sottana di passaggio: "In tanto buio lo sguardo è nullo".

In quel momento giunse il Granduca, circondato da un codazzo di giovani fanciulle. "Forza Duca", intonarono prontamente all'unisono tutti quanti. "Siedi pure qui, papy", mormorò la nuova favorita. Lui che, nonostante gli anni, si sentiva ancora giovin, giocondo, possente e bello, preferì invece rimanere in piedi. Dopo aver tirato fuori chissà da dove un sorriso catodico a dir poco da brivido, attaccò un sermone lungo come la quaresima nel quale esaltò le cose fatte tacendo quelle non fatte. Parlò poi di giustizia, ma non di ingiustizia, di benessere ma non di povertà, di sanità ma non di mala sanità e via andare. Promise monti, mari, laghi, fiumi e dei meravigliosi ponti per attraversarli.

Tutto nel suo regno era perfetto, tutti erano felici, perfino i membri dell'opposizione che a quella festa si erano goduti più dei loro colleghi di maggioranza.

Hans

I Quaderni di Musicaaa!

sono direttamente scaricabili in formato pdf sullo spazio internet

> maren.interfree.it (senza www!) dietro richiesta di password a

> > carlomarenco@libero.it

Musicaaal: un accorato appello...

Alcuni lettori (abbonati e non), ci hanno inviato messaggi lusinghieri, complimentandosi per aver saputo tenere in vita, ormai da lungo tempo, una rivista musicale informata a criteri di "indipendenza, anticonformismo, versatilità" ecc. (parole testuali), oltre che per l'ampia diffusione definita "encomiabile".

È vero, da oltre vent'anni, prima come *Mantova* Musica, poi – petrolinianamente – come *Musicaaal*, il nostro periodico vive e... sopravvive. Vive grazie alla disponibilità dei numerosi e fedeli collaboratori, e sopravvive in virtù della generosità di coloro che l'hanno sempre sostenuto economicamente. Purtroppo con la crisi in atto questi ultimi hanno tirato la cinghia, cosicché i già modesti mezzi a disposizione si sono paurosamente assottigliati. La lievitazione dei costi, poi, ha fatto il resto. Malgrado tutto cercheremo di tirare avanti, riducendo le uscite annuali da tre a due e risparmiando sulla carta. Non abbiamo problemi di immagine: frivolezze che lasciamo ad altri! Tireremo dunque avanti con sforzi sovrumani ma, in tutta franchezza, per quanto tempo ancora? Si è reso perciò inevitabile da parte nostra fare appello alla sensibilità dei lettori, specie quelli che continuano a ricevere gratuitamente i nostri numeri – ma estendendo l'invito anche alle istituzioni musicali e culturali cui *Musicaaa!* perviene sistematicamente – invitandoli ad aiutarci attraverso un abbonamento al prezzo simbolico di 15 euro annuali, oppure una libera sottoscrizione.

Nel ringraziare anticipatamente i vecchi e nuovi abbonati (soltanto a questi d'ora in poi verrà inviata la rivista) è doveroso da parte nostra far presente che, qualora la situazione attuale avesse a perdurare, *Musicanal* sarà costretta a chiudere i battenti. Il rischio che una voce libera se ne vada non fa bene né all'informazione, né alla democrazia.

...anzi, accoratissimo

perché, nonostante gli elogi verbali sempre graditi, pochi tra i numerosi estimatori hanno risposto in senso tangibile. Le attestazioni di stima ci riempiono di orgoglio ma in frangenti come questo non bastano. Quindi rileggetevi attentamente quanto sopra esposto poiché - REPETITA IUVANT - il persistere della situazione rischia di essere fatale a noi come *Musicanal* e a voi come lettori di *Musicanal* Grazie.

I Quaderni di Musicaaal

(ora disponibili a prezzo ridotto anche in formato p.d.f. e finale allo spazio internet maren.interfree.it)

- 1 **Johannes Ockeghem** *Missa Cuiusvis toni* (primi toni e tertii toni)
- Johannes Ockeghem Missa Cuiusvis toni (quinti toni e septimi toni)
 a cura di Carlo Marenco un fascicolo euro 10
- 3 Gian Paolo Ferrari Per eseguire Frescobaldi un fascicolo euro 8
- 4 Luca Marenzio Il terzo libro de madrigali a cinque voci (I)
- 5 Luca Marenzio Il terzo libro de madrigali a cinque voci (II) a cura di Carlo Marenco - un fascicolo euro 10
- 6 Gastone Zotto Musica commerciale e comunicazione estetica di massa un fascicolo euro 5
- 7 Enzo Fantin Lineamenti di una teoria fenomenologica della musica oggi un fascicolo euro 5
- 8 Gian Paolo Ferrari Mottetto in stile recitativo in lode di Camilla Pio di Savoia per soprano, organo positivo o clavicembalo un fascicolo euro 5
- 9 Antonio Ferradini Le sei sonate per cembalo (I-II-III)
- 10 Antonio Ferradini Le sei sonate per cembalo (IV-V-VI)
 a cura di Alberto Iesuè un fascicolo euro 10
- 11 **Guillaume Dufay** *Missa Caput* a cura di Carlo Marenco - un fascicolo euro 10
- 12 Gian Paolo Ferrari Salmi responsoriali per le Messe di Natale e dell'Epifania un fascicolo euro 5
- 13 Giovanni Benedetto Platti Sonate a tre (I 58, 60, 61, 65, 66)
- 14 Giovanni Benedetto Platti Sonate a tre (I 67, 68, 70, 74) a cura di Alberto Iesuè un fascicolo euro 10
- 15 Pietro Avanzi La prassi italiana del basso continuo (I)
- 16 **Pietro Avanzi** *La prassi italiana del basso continuo* (II) un fascicolo euro 10 (edizione riveduta e corretta)
- 17- Giovan Francesco Becattelli Sonate fugate a cura di Roberto Becheri - un fascicolo euro 8
- 18- Pietro Avanzi La prassi italiana del basso continuo (III)
 F. A. Bonporti Op. X Invenzione IV A. Vivaldi Op. II Sonata VIII
 un fascicolo euro 10
- 19- Orazio Vecchi Madrigali a sei voci (I)
- 20- **Orazio Vecchi** *Madrigali a sei voci* (II) ed. critica di Mariarosa Pollastri un fascicolo euro 10
- 21- Pietro Avanzi La prassi italiana del basso continuo (IV) G. F. Handel Op. I Sonata VIII in Do min. per oboe solo e basso un fascicolo euro 10
- 22- Luca Marenzio Il secondo libro de madrigali a cinque voci (I)
- 23- Luca Marenzio Il secondo libro de madrigali a cinque voci (II) a cura di Carlo Marenco - un fascicolo euro 10
- 24- Carlo Marenco I processi di transizione nella musica tonale e nella modalità antica (I)
- 25- Carlo Marenco I processi di transizione nella musica tonale e nella modalità antica (II) un fascicolo euro 10

La diffusione dei Quaderni di **Muteana/* su supporto cartaceo è prevista a mezzo posta tramite versamento della somma prefissata (più una maggiorazione di euro 2 per spese di spedizione) sul c/c postale 20735247 intestato all'Associazione Musicanuova, P.zza Seminario, 3 - Mantova. A seguito dei ripetuti disservizi postali preghiamo gli interessati di informare preventivamente la redazione delle richieste inoltrate tramite Internet (e-mail carlomarenco@libero.it) o telefonando direttamente allo 0376-362677