

Musicaaaa!

Periodico di cultura musicale

Anno XVII - Numero 44

Gennaio-Giugno 2011

Sommario

<i>Prove d'orchestra, ossia monologo di un direttore</i>	pag. 3
<i>Bandiera d'Italia</i> , di P. Mioli	4
<i>Ermanno Wolf Ferrari, la musica, la grazia, il silenzio</i> , di A. Cantù	5
<i>I Goti e i nuovi Goti di Stefano Gobatti</i> , di L. Verdi	8
<i>L'Op. 111 di Beethoven</i> , di T. Mann	19
<i>Esperimento sull'ancia dell'oboe nella prima metà del Settecento a Padova</i> , di Giuseppe Nalin	23
<i>Indagine intorno ad alcuni aspetti della biografia e della musica di Wolfgang Amadeus Mozart</i> , di G. Rausa	28
<i>Forza Italia!</i>	38

Direttore responsabile: Fiorenzo Cariola

Redazione: Gherardo Ghirardini, Carlo Marengo, Piero Mioli

<i>Collaboratori</i>	Giovanni Acciai (Piacenza)	Ferdinando Grossetti (Somma Vesuviana - NA)
	Pietro Avanzi (Rovereto - TN)	Alberto Iesuè (Roma)
	Franco Ballardini (Riva del Garda - TN)	Roberto Iovino (Genova)
	Vanni Bortoli (Carpi - MO)	Claudio Guido Longo (Bologna)
	Vincenzo Buttino (Grottaglie - TA)	Fulvio Stefano Lo Presti (Bruxelles)
	Alberto Cantù (Milano)	Giuseppe Nalin (Padova)
	Antonio Carlini (Trento)	Laura Och (Verona)
	Ivano Cavallini (Trieste)	Roberta Paganelli (Forlì)
	Alessandra Chiarelli (Bologna)	Andrea Parisini (Roma)
	Tarcisio Chini (Trento)	Claudia A. Pastorino (Salerno)
	Alberto Cristani (Ravenna)	Paolo Petrocelli (Roma)
	Vittorio Curzel (Trento)	Mariarosa Pollastri (Bologna)
	Maurizio Della Casa (Mantova)	Noemi Premuda (Trieste)
	Fabrizio Dorsi (Cernusco S/N - MI)	Massimo Primignani (Bari)
	Enzo Fantin (Legnago - VR)	Giuseppe Rausa (Monza - MI)
	Antonio Farì (Lecce)	Laura Ruzza (Roma)
	Gian Paolo Ferrari (Carpi - MO)	Giuseppe Rossi (Fiesole - FI)
	Piero Gargiulo (Firenze)	Luigi Verdi (Bologna)
	Emanuele Gasparini (Dossobuono - VR)	Leonardo Zunica (Mantova)

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

Spazio internet: maren.interfree.it

Reg. Trib. di Mantova N. 3/95

I Quaderni di *Musicaaaa!*

disponibili solo in formato Pdf e Finale allo spazio internet maren.interfree.it

- 1- **Johannes Ockeghem - *Missa Cuiusvis toni* (primi toni e tertii toni)**
- 2- **Johannes Ockeghem - *Missa Cuiusvis toni* (quinti toni e septimi toni)**
a cura di Carlo Marengo
- 3- **Gian Paolo Ferrari - *Per eseguire Frescobaldi***
- 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 Marengo
- 6- **Gastone Zotto - *Musica commerciale e comunicazione estetica di massa***
- 7- **Enzo Fantin - *Lineamenti di una teoria fenomenologica della musica oggi***
- 8- **Gian Paolo Ferrari - *Mottetto in stile recitativo in lode di Camilla Pio di Savoia***
per soprano, organo positivo o clavicembalo
- 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 Iesùè
- 11- **Guillaume Dufay - *Missa Caput***
a cura di Carlo Marengo
- 12- **Gian Paolo Ferrari - *Salmi responsoriali per le Messe di Natale e dell'Epifania***
- 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 Iesùè
- 15- **Pietro Avanzi - *La prassi italiana del basso continuo (I)***
- 16- **Pietro Avanzi - *La prassi italiana del basso continuo (II)***
- 17- **Giovan Francesco Becattelli - *Sonate fugate***
a cura di Roberto Becheri
- 18- **Pietro Avanzi - *La prassi italiana del basso continuo (III)***
F. A. Bonporti Op. X Invenzione IV - A. Vivaldi Op. II Sonata VIII
- 19- **Orazio Vecchi - *Madrigali a sei voci (I)***
- 20- **Orazio Vecchi - *Madrigali a sei voci (II)***
ed. critica di Mariarosa Pollastri
- 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
- 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 Marengo
- 24- **Carlo Marengo - *I processi di transizione nella musica tonale e nella modalità antica (I)***
- 25- **Carlo Marengo - *I processi di transizione nella musica tonale e nella modalità antica (II)***

Kreisleriana

Prove d'orchestra, ossia monologo di un direttore

Via, tutti a posto. Un, due, tre e... accidenti! Ma dove credete d'essere, nella buca di un teatro di provincia? Quelli li abbiamo tutti eliminati: legna da ardere. Non vi siete accorti che ci troviamo in un vero e proprio golfo mistico? Rispettate il luogo e fate il vostro dovere. Innanzitutto, attenzione e niente scrocchi. Dico a lei, signor corno, non siamo in banda... Come? Non ha scroccato? Ma mi faccia il piacere, non si permetta di dire scempiaggini. S'accomodi, lei è licenziato... Bene, si rivolga pure ai sindacati e se non li dovesse trovare, vada dalla cartomante, prima via a destra. Buonanotte! Benissimo, faremo senza il primo corno; uno più uno meno...: meglio meno che più. Riprendiamo. Quel si bemolle delle viole mi piace poco, ma in quanti siete?... troppi. Sfoltitevi perché si tratta in pratica di fare un diminuendo visto che il crescendo l'abbiamo tagliato. Troppe energie da sprecare. Bisogna avere come obiettivo il risparmio. Prendete come esempio le banche che licenziano i dipendenti potenziando i bancomat. Anche noi potremmo installare dei juke-box con uno che batte il tempo, magari io: tanto sono bello e piaccio, perciò mi pagheranno profumatamente. Visto che dirigo mi spetta la paga da dirigente per cui guadagnerò almeno duecento volte il vostro stipendio. Capito? Ecco perché ho piena autorità su di voi, illustri sconosciuti che pretendete alti compensi per soffiare in un tubo, tirare l'archetto o far ginnastica con i polsi su un tamburo. Via, un po' di umiltà. E poi, possibile che non vi rendiate conto di lavorare proprio poco? D'ora innanzi si faranno molti straordinari pagati, naturalmente, un euro al mese. Ma basta con le chiacchiere.

Ricominciamo con i due flauti dal momento che manca l'ottavino che non assumeremo mai in quanto prima di lui in graduatoria ce n'è tanti, troppi: il secondino, il terzino, il quartino e così via. Ripeto, pronti i due flauti: provate da soli voi che vi piccate di essere solisti. Io vado a prendere un caffè e al mio ritorno sceglierò il migliore. L'altro, ovviamente, dovrà andarsene come il corno inglese che è già stato rispedito in patria. Badate bene che chi lascia non sarà mai più sostituito. Non avete ancora capito i concetti di competitività e meritocrazia: significa che un esecutore deve in ogni modo cercare di surclassare gli altri, prima di tutto il proprio compagno di leggio: un vero nemico. E poi, ripeto, bisogna eliminare gli sprechi. Esempio, perché l'oboe e il fagotto debbono avere l'ancia doppia? Non è sufficiente quella semplice del clarinetto? Inoltre siete in esubero. Arriverò a dirigere la Sinfonia del Mille di Mahler per un gruppetto da camera (preferibilmente da letto per far piacere al Presidente) e l'Aida con una sola tromba egizia: la nipote di Mubarak. Vi credete indispensabili mentre non sapete che altrove ci sono strumentisti più bravi e meno cari di voi. Perciò cercate di capirmi e non costringetemi ad andarmene perché se me ne vado tutto il teatro verrà via con me: seggiolame, palchi, assi e quantaltro. Voi no! Tutti mi richiedono ma non vi lascerò perché in fondo vi voglio bene come foste miei figli. Purtroppo le famiglie numerose non esistono più. Costano troppo. Quindi niente Bach: le sue composizioni sono troppo lunghe. Fosse in vita Wagner comporrebbe la Serva padrona: lui, lei e un muto, mezzoretta di musica e poi tutti a nanna. Altroché Tetralogie che ti obbligano a portare la brandina a teatro. Erano altri tempi quando quel megalomane di Beethoven si permetteva il lusso di inserire il coro in una sinfonia. Impariamo da Ravel che ha scritto un concerto per sola mano sinistra. Una sinistra che non fa paura, come quella del futuro governo Bersani! A proposito, tromboni, attenti a quel che fate perché c'è molta concorrenza tra fanfare e fanfaroni. Anche voi, percussionisti, vendete cara la vostra pelle. Picchiate con moderazione perché siamo in tempi di crisi, mentre i piatti stiano attenti a non finire in cucina con stipendio decurtato. Le scenografie sono già state vendute al governo per fare un po' di teatro e le armature di cartapesta all'opposizione.

Ricominciamo dai contrabbassi. Troppo voluminosi, siete ingombranti e occupate da soli un terzo di tutto lo spazio che potrebbe essere affittato come appartamento. Con i tempi che corrono anche la buca del suggeritore è stata adibita a monolocale.

Riattacchiamo dunque,... Ma basta, andatevene tutti, ho deciso di abolire l'orchestra. Farò da solo. Chi fa da sé fa per tre. Ho voce, due braccia e due gambe, pertanto canterò, dirigerò e ballerò. E, mal che vada, attaccherò un disco. Ma una cosa è certa, questa volta espatrio. Facchini, a noi!

J. Kreisler

Bandiera d'Italia

di Piero Mioli

Si ha l'impressione, forse errata (e sarebbe meglio), che il 150° dell'Unità d'Italia sia capitato quasi a sorpresa, che a dispetto della cronologia e della sua evidenza solo i professionisti della storia ne fossero a conoscenza e quindi lo aspettassero da tempo e con calma. Nelle lettere, per esempio, e nelle arti, nella musica per esempio ulteriore, la sorpresa sembra aver prodotto un affanno, un rovello, un'esigenza d'accumulo tutto fuorché tranquillamente tempestiva. Se questo è vero, all'origine possono porsi fatterelli non nobilissimi: che la storiografia per così dire umanistica sia spesso abbastanza miope, che la scienza e la divulgazione musicale siano così indaffarate sul presente da dimenticarsi del passato, che a promuovere tante iniziative sia stata la politica con certe sue astuzie ben più strumentali (come si suol dire, che ideologiche), che la musica sia parsa il mezzo più immediato per suscitare passioni, partigianerie, polemiche, azioni e reazioni.

Dunque, come s'è presentata in musica e in opera questa celebrazione? I teatri hanno rispolverato *I vespri siciliani* di Verdi, per esempio, che a Torino hanno accorpato una decorosa, tradizionale esecuzione musicale e un'interpretazione scenica tutta impostata sulla strage di Capaci *et similia* (nulla da dire, troppo da ridire); e sempre di Verdi non *La battaglia di Legnano* (difficile, rara, "brutta"?), ma *Nabucco*. All'Opera di Roma, per volontà di un verdiano della prim'ora come Riccardo Muti, il dramma lirico del 1842 s'è avvalso di un protagonista ancora ben cantante come il settantenne Leo Nucci e un'antagonista primadonna soprano forse giovane ma ben ignara di drammatico belcanto. Buona, va da sé, la decisione di trasmettere l'opera in diretta televisiva, che se diventasse la pur piccola regola di un cinque o sei volte all'anno sarebbe una decisione ottima (con o senza l'avallò dello *share*): magari si potevano evitare certi commenti intervallari sospesi fra la banalità e la disinvoltura (per non dir altro). Fra le altre iniziative, almeno un cenno merita poi la novità assoluta del Comunale di Bologna, il *Risorgimento!* di Lorenzo Ferrero (un compositore sempre sensibile all'intendimento del pubblico).

E così via, con la costante dell'inno degli italiani, dell'inno di Mameli, dei *Fratelli d'Italia* suonati da tutti, orchestre e bande (o anche strumentisti d'arco), e cantati da tutti, stavolta davvero, artisti e dilettanti, coristi e solisti, appassionati e politici (quelli concordi, s'intende). L'occasione è stata propizia al recupero dei vecchi strascichi d'ordine estetico, specie da parte di chi per buona musica intende solo un'inconfondibile *suite* barocca, non per chi ricordasse come la musica sia arte ma anche pretesto, servizio, funzione. Se di estetico «Fratelli d'Italia» non è granché, sarà perché non porta la firma di Rossini (e del resto basta che Verdi l'introduca nell'*Inno delle nazioni* perché, grazie appunto al contesto, diventi anche bello): ma quell'umile Michele Novaro che l'ha composto su versi di Goffredo Mameli ha assolto onorevolmente al compito di un inno patriottico suscettibile di esser scelto a inno nazionale (anche se, si sa, ufficiosamente).

E via dicendo, fra il quartetto di Verdi che chissà perché il 20 marzo, al Quirinale, è stato eseguito, comunque bene, dal Quartetto di Torino proprio per la celebrazione (unitamente a un quartetto di Donizetti) e i numerosissimi interventi di canto, di suono, di parola, di scrittura che sbucano come funghetti dal bosco della programmazione musicale e musicologica d'Italia. I quali vanno bene se non sono coatti, voluti a tutti i costi, concepiti solo per esserci e per reagire ai negatori o denigratori. E meglio andrebbero se si ricordassero anche del *Marino Faliero* di Gaetano Donizetti, della *Filosofia della musica* di Giuseppe Mazzini, del saggio sul *Dramma musicale* di Carlo Pepoli, di quella *Caritea regina di Spagna* che al coro fa cantare «Chi per la patria muor / vissuto è assai». Chi? I fratelli d'Italia Attilio ed Emilio Bandiera (e alcuni compagni d'insurrezione), che cantando questa musica di Saverio Mercadante caddero sotto le fucilate borboniche a 34 e 25 anni rispettivamente, due anni dopo *Nabucco* e lo stesso anno dell'*Ernani* di Verdi.

Ermanno Wolf Ferrari, la musica, la grazia, il silenzio

di Alberto Cantù

Le ultime, remote apparizioni scalgere del teatro di Ermanno Wolf-Ferrari sono due dei cinque lavori da Carlo Goldoni in dialetto veneziano. Una novità, quest'ultima, per il teatro che, quanto al vernacolo, ha conosciuto nel Sette-Ottocento, da Giovanni Battista Pergolesi (*Lo frate 'nnammurato*) a Gaetano Donizetti (*Le convenienze e inconvenienze teatrali*), solo quello napoletano.

Tali messe in scene milanesi risalgono al 1950 con *Il Campiello* e al 1954 con *I quattro rusteghi*. Sono due "nuovi allestimenti" il cui cartellone elenca interpreti prestigiosi (cantanti come Rossi Lemeni, la Carteri, Valletti, la Carosio; direttori quali Votto e Sanzogno) e i cui programmi portano, nelle note, un saggio notevole (Ferdinando Palmieri: soltanto sul *Campiello* goldoniano) e l'altro, a firma Eugenio Gara (sui *Rusteghi* stavolta wolferrariani), di gran gusto letterario e valore critico se non musicologico.

Altrettanto vero è però come il Piermarini non si sia mai molto interessato ai lavori di Wolf Ferrari quando il mondo se li conteneva; quando Puccini e Richard Strauss, assieme al nostro compositore, erano gli autori viventi più eseguiti.

Ugualmente indiscutibile è come proprio intorno a metà Novecento, col mutare del gusto e delle mode iniziato già negli anni Venti, la malinconia lagunare e il garbo squisitissimo di Wolf Ferrari, la grazia mirabile del cantore di Goldoni e anche il fil di fumo dell'operina (esigentissima) *Il segreto di Susanna* sembrino cose d'altri tempi: poveri anacronismi se non addirittura reperti archeologici di scarso valore.

Per conseguenza, dagli anni Cinquanta inizia a rarefarsi - oggi s'è persa - una tradizione esecutiva che, nella buca d'orchestra, teneva viva Manno Wolf Ferrari (1911-1994), nipote del compositore.

Il cd tace o quasi salvo benemerite eccezioni recenti. Gianandrea Noseda con la BBC Philharmonic su etichetta Chandos - ampi scorci sinfonici da opere; la *Suite-Concertino op.16* per fagotto - e una promettente «Wolf Ferrari Edition» per la viennese PhilArtis di Friedrich Haider, autentico innamorato-studio del compositore, con la Oviedo Filarmonia).

Quanto ai teatri, salvo riprese sporadiche, Wolf-Ferrari è, allo stato attuale, un compositore uscito di repertorio o da ripescare come "curiosità" per qualche sera. Un nome, pressappoco, da storia della musica.

Nemmeno i novanta (Regio di Parma, 1996) o cento anni dalla prima rappresentazione dei *Rusteghi* - a Berlino, nella versione ritmica tedesca del dialetto veneziano -; nemmeno i sessant'anni dalla morte dalla morte del compositore (2008) sono riusciti a sollevare la cortina di disinteresse.

Il secolo dalla prima berlinese dei *Rusteghi* (versione ritmica in tedesco) sembrava foriera di un reale interesse con una produzione di rango alla Fenice e una coproduzione Livorno-Lucca-Pisa esportata anche a Ravenna. Buone promesse sembravano anche le apparizioni a sorpresa di *Sly* (Regio di Torino, Liceu di Barcellona, 2000; José Carreras nel ruolo del titolo) e della *Vedova scaltra* (Opéra di Montpellier 2004; Fenice, 2007).

Promesse non mantenute perché, come si diceva, resta un'eccezione la comparsa di questo operista e compositore delizioso, orafo del melodramma e autore di titoli teatrali compresi fra il 1903 e il 1943.

Lavori che dunque, volenti o no, costituiscono uno dei modi d'essere del Novecento musicale. Perché sono davvero molti e diversi i modi d'essere, le tendenze e gli orientamenti del XX secolo: di quello che chiamiamo «Novecento storico».

Il 1905-1906, anno de *I quattro rusteghi*, è infatti anche quello de *La Mer* di Debussy, della *Sesta e Settima sinfonia* di Mahler, della *Kammersymphonie* di Schönberg, di *Feux d'artifice* e *Scherzo fantastique* del giovane Stravinsky. Pure l'anno in cui Vienna e l'Austria impazzano per *La vedova allegra* di Léhar come ad esorcizzare il crollo prossimo venturo d'un mondo.

Hermann Friedrich Wolf (Venezia 1876-ivi 1948) alias Ermanno Wolf Ferrari talvolta Wolf-Ferrari. Germania e Italia. Una doppia cittadinanza dell'uomo e artista che si riflette nel doppio cognome che è Ermanno a decidere, secondo alcuni, strategicamente, anche per non ingenerare confusioni con Hugo Wolf, il liederista dalla scomparsa prematura.

Due cognomi – dicevamo - e due anime. Cultura austro-tedesca da una parte; cultura latina dall'altra con particolare riguardo a Venezia e a Carlo Goldoni.

Il padre di Ermanno è il pittore bavarese August Wolf, artista di buona mano, rinomato per la riproduzione, al tempo lucrosa, di quadri antichi (è la professione che August auspica per il figlio). La madre, Emilia Ferrari, è una nobildonna veneziana che, indecisa fra pittura e musica, opterà per il pianoforte.

Enfant prodige, anche Ermanno divide i propri talenti fra cavalletto e tastiera (quest'ultima gli servirà per curare le scene della sua prima opera inscenata a Venezia).

A tredici anni, però, compie il canonico viaggio di musicisti e intellettuali a Bayreuth per il *Parsifal* (al «sacro tempio» sulla collina, Wagner aveva dato trent'anni di esclusiva riguardo la rappresentazione della sua «Festa scenica per l'inaugurazione di un teatro»).

L'incontro col mondo wagneriano segna la folgorazione musicale del ragazzo e le inclinazioni musicali prevalgono definitivamente su quegli studi di Belle Arti a Roma, caldeggiati dal padre. Che si convince, sia pure obtorto collo, prevedendo per il figlio un futuro di fame, ad iscrivere Ermanno all'Accademia Musicale di Monaco. Lì Wolf Ferrari studia composizione con Joseph von Rheinberger secondo solidi modelli contrappuntistico-bachiani.

Da parte sua Lorenzo Perosi, altro artista fortemente segnato dal pellegrinaggio a Bayreuth, lo introduce, da amico - sono praticamente coetanei - e maestro, alla musica sacra.

A testimoniare l'ampiezza e la solidità degli interessi letterari di Wolf Ferrari, nasceranno l'Oratorio *La sulamita* (1899) dai *Cantici di Salomone*, il «Mistero sacro» *Thalita Kumi* (1900) dalla *Bibbia* e la dantesca *Vita Nova* (baritono, coro e orchestra) che, dopo i successi di Monaco, da sempre palcoscenico d'elezione del compositore, trionfa alla Carnegie Hall di New York.

A Monaco, dove - eccezione - le opere wolferrariane non sono mai uscite completamente di repertorio -, si battezza, nello scenario ideale del Cuvilliétheater, gioiello rococò della Residenz,

Le donne curiose (1903; nuovamente dal dialetto veneziano al tedesco), primo titolo goldoniano, il cui successo è moltiplicato da quello de *I quattro Rusteghi* (1906) attraverso Europa e Americhe.

Seguiranno altri tre pièces teatrali tratte da commedie di Goldoni, sempre in dialetto veneziano.

Sono *Gli Amanti sposi* (1925), *La vedova scaltra* (1931) e *Il campiello* (1936), titoli saldamente in repertorio fino agli anni Cinquanta del Novecento quando - lo dicevamo - iniziano a rarefarsi; oggi, apparizioni sporadiche ad eccezione parziale della Germania: specie Monaco, da subito e sempre, come s'è visto, palcoscenico elettivo dell'artista.

Wolf Ferrari è dunque musicista di vaste e esperienze musicali e letterarie; è artista colto e raffinato. Si attesta, in anni di dubbi e di sperimentazioni ad oltranza - Mascagni per tutti - come personalità completa e autonoma.

Per questo, se si escludono *I gioielli della Madonna*, ambientato nella malavita napoletana (1911), è indifferente a lavori di soggetto naturalista come *Cavalleria* e *Pagliacci* che pure impazzano per il mondo negli anni in cui Wolf Ferrari esordisce.

Così, oltre ai lavori goldoniani, il drammaturgo comporrà *L'amore medico* (1913) da Molière, la fiaba *Veste di cielo* (1927) da Perrault, *Sly* (da Shakespeare; stagione scaligera 1927-28), *La dama boba* (1937) da Lope de Vega e *Gli dei in Tebe* (1943).

Si è parlato di una personalità completa e autonoma, pochissimo sensibile alle mode. A definire tale personalità contribuiscono gli studi severi con un contrappuntista quale Rheinberger, la conoscenza minuta delle partiture di Mozart, dell'opera buffa italiana, del *Falstaff* verdiano e di Wagner e anche la vicinanza di Perosi.

Nel 1895, a Milano, Wolf Ferrari dirige una Società corale e stringe un'amicizia forte, frutto di comprensibili sintonie artistiche, con Arrigo Boito. Dopo il trionfo internazionale della *Vita Nova*, sarà proprio Boito a caldeggiare la nomina di Wolf Ferrari a direttore del Liceo Musicale «Benedetto Marcello» di Venezia nonostante i soli ventisei anni anagrafici del musicista.

Il mondo di Wolf Ferrari è legato al passato quanto a radici letterarie e musicali. Non è però un «vivere» il passato in modo neoclassico *ante litteram*. È un modo assolutamente diverso da quello, ad esempio, di Stravinsky o Casella, di Hindemith o Dallapiccola per i quali il passato è un paradiso perduto, un fantasma che si può evocare solo attraverso specchi deformanti, diaframmi armonici e/o ritmici terremotanti, percorsi contrappuntistici molto cerebrali.

Per Wolf Ferrari, il lascito di Bach e Mozart ma anche del Wagner dei *Maestri cantori*; il mondo di Rossini, di Goldoni e della sua Venezia ma anche del *Falstaff* verdiano sono, per dirla col poeta, «presenti e vivi» col loro suono. Fanno cioè parte del DNA dell'artista. Non costituiscono pertanto un nostalgico, malinconico mondo più o meno trascorso da recuperare con novecentesco, «neoclassico» senso della perdita. Indicano una spontanea, naturale emanazione; rispecchiano una Venezia ideale e reale al contempo.

Sul versante letterario Wolf Ferrari si rifà, come abbiamo visto, al teatro di Goldoni. Tale rimando non si limita però ai cinque lavori goldoniani, ambientati nella Venezia del Settecento. Più in generale, da Goldoni il drammaturgo ricava l'«organizzazione globale» della sua drammaturgia, incluso il taglio della recitazione per cui si avvale della consulenza di Ferruccio Benini, il maggiore attore goldoniano del tempo,

È una recitazione, quella del teatro wolferrariano, dove si va da un canto «a secco» (senza sostegno orchestrale o col commento di qualche strumento soltanto), ad un quasi parlato, ad un declamato che si fa melodia scenica e può aprirsi ad Arie, Duetti, Terzetti, Quartetti, Concertati veri e propri con temi memorabili che circolano in tutta l'opera fra canto e orchestra grazie anche ad Intermezzi o Réfrain: esempio per eccellenza il «Bondi Venezia cara, bondi Venezia bella» del *Campielo* con il suo castigato ma struggente languore.

Senza diaframmi neoclassici – lo abbiamo visto - il teatro di Wolf Ferrari si rifà al Classicismo viennese di Mozart e del suo teatro ma anche alla tradizione italiana del Sette-Ottocento (Pergolesi, Galuppi, Rossini). Si rifà anche al *Falstaff* di Verdi passando attraverso la lezione wagneriana per cui i vari «numeri» si individuano sulla partitura ma non all'ascolto, dove l'effetto è di continuità secondo un fluire cui concorre l'orchestra.

Wolf Ferrari e Venezia. Scrive Diego Valeri. «Quando la signora Marina [nei *Rusteghi*]» attacca la sua aria famosa «El specio me ga dito che son bela», l'uomo della strada non può non sentire dentro di sé l'eco di qualche vecchia canzone di calle o di rio».

Non solo l'uomo della strada se questa Barcarola è stata creduta un canto popolare, «di battello», anche da studiosi di fama, anziché frutto originale del compositore.

Wolf Ferrari parlava dell'equivoco dando una spiegazione convincente. «Uno dei motivi principali dei *Quattro rusteghi*, che è pure mio, in Italia viene comunemente ritenuto un canto popolare veneziano perché... lo è diventato».

Alberto Cantù

Lady Gaga censurata

La popstar Lady Gaga è rimasta sul set tredici ore per interpretare in un clip la parte della madre aliena di un alieno. Notizia sensazionale: sarà possibile vedere anche la versione non censurata. Noi, naturalmente, non la guarderemo perché ci riteniamo alieni d'altro tipo. Ci siamo perciò autocensurati.

I Goti e i nuovi Goti di Stefano Gobatti

di Luigi Verdi

Introduzione

Negli anni Settanta del XIX secolo, Stefano Gobatti conobbe un periodo di grande popolarità, quando la sua prima opera *I Goti*, rappresentata in prima assoluta al Teatro Comunale di Bologna nel dicembre 1873, suscitò tali entusiastici consensi da venire ricordata dagli storici come uno dei più clamorosi successi dell'intera storia del melodramma. Nato nel 1853 a Bergantino, un borgo all'estremo nord dello Stato Pontificio, oggi in Provincia di Rovigo, Gobatti a seguito del successo de *I Goti* fu insignito a soli 21 anni della cittadinanza onoraria bolognese (1874), onore toccato tra i compositori prima di lui solo a Verdi (1867) e a Wagner (1872).

Ancora troppo giovane e inesperto per districarsi fra le insidie del mondo teatrale, Gobatti finì presto per soccombere sotto la pressione delle eccessive aspettative e responsabilità che si erano concentrate su di lui. Dopo che *I Goti* ebbero percorso trionfalmente i maggiori teatri italiani, le opere successive, *Luce* (1875) e *Cordelia* (1881), ottennero minore successo, mentre la sua ultima opera *Massias* non fu mai rappresentata. Dopo 25 anni di oblio, *I Goti* vennero ripresi nell'estate 1898 al Politeama D'Azeglio di Bologna e nell'inverno 1899 al Teatro Vittorio Emanuele II di Messina, poi più nulla. Gobatti visse l'ultimo periodo della sua vita ospite del Convento dell'Osservanza di Bologna e morì povero e dimenticato. Riposa alla Certosa di Bologna: sulla lapide le parole: "A STEFANO GOBATTI / CHE PRIMAMENTE NEL NOSTRO MAGGIOR TEATRO / RIVELÒ IL SUO GENIO MUSICALE / COLL'OPERA I GOTI / IL CONSIGLIO DEL COMUNE / CON DECRETO DEL 19 DIC. 1873 / DIEDE LA CITTADINANZA BOLOGNESE / E QUARANT' ANNI APPRESSO / PER TRIBUTO D'ONORE ALLA SUA MEMORIA / QUESTO SEPOLCRO".

L'argomento dell'opera *I Goti* è tratto dalla storia d'Italia al tempo delle invasioni barbariche dopo la caduta dell'impero romano d'occidente, e racconta i casi di Amalasueta, figlia di Teodorico, re dei Goti. Conquistata dalla civiltà romana, Amalasueta era odiata dai signori goti, che vedevano di malocchio la nuova regina mostrare clemenza verso i vinti romani e prediligere la loro cultura, che poteva corrompere la propria.

L'opera inizia nell'atrio del castello di Pavia. Molti guerrieri goti dormono. Avanza nell'oscurità Teodato (baritono), principe goto e cugino di Amalasueta (soprano) che per un suo sogno ambizioso trama in gran segreto contro la regina per giungere al trono e conquistare il potere. Teodato spinge allora il capo dei guerrieri Lausco (basso) a uccidere nella notte il figlio di Amalasueta, Alarico, che era l'erede al trono, per togliere così un ostacolo al suo ambizioso progetto. Il delitto crea subito un'atmosfera cupa e drammatica, tipica di quei tempi oscuri.

Un grido di morte echeggia nel castello e sveglia i guerrieri goti che nulla sanno dell'assassinio del principe. Svenno (tenore), un giovane patrizio romano che viveva a corte, innamorato di Amalasueta e da lei riamato, entra pallido in scena con la spada sguainata dicendo che Alarico è stato ucciso, lanciando l'anatema contro l'uccisore; ma nessuno sospetta di Teodato, che anzi appare in scena affrontando Svenno.

Il mattino seguente Amalasueta nelle sue stanze piange la morte del figlio, e ricorda i suoi tempi felici. Nella scena successiva il capo dei guerrieri goti, Lausco, accusa la regina di rinnegare i costumi dei padri. Teodato sente prepotente il desiderio di giungere al potere e impone ad Amalasueta di sposarlo; Amalasueta, che ama Svenno, inorridisce di fronte a tale proposta ma viene costretta con un ricatto ad accettare: se ella non sposterà Teodato, il suo amato Svenno sarà accusato dell'assassinio del principe Alarico; per salvare Svenno, Amalasueta accetta di sacrificarsi e sposare Teodato. Svenno, venuto a conoscenza dell'imminente matrimonio e ignaro del ricatto, furente di gelosia, la maledice.

Teodato cerca di sfuggire ai rimorsi e al fantasma di Alarico che lo perseguita. Fervono intanto i preparativi per il matrimonio e l'incoronazione di Teodato; si appronta il trono, mentre Svenno, che si sente tradito da Amalasuunta, si aggira intorno inquieto e smarrito: dopo averla maledetta, esprime tutta la sua profonda tristezza.

Giunge il giorno del matrimonio ed echeggia una marcia trionfale ed un inno di gioia. Teodato non è ancora soddisfatto, per liberarsi della regina e rimanere unico sovrano, non esita ad accusare Amalasuunta di tradirlo con il romano Svenno e di essere ella stessa l'assassina di suo figlio Alarico, per sete di potere. Amalasuunta non ha scampo, viene rinchiusa in una prigione sul lago Trasimeno dove a poco a poco smarrisce la ragione. Giunge al castello Svenno con alcuni guerrieri romani per liberarla e fuggire insieme, prima che Teodato arrivi per ucciderli, ma Amalasuunta in delirio non comprende. Entrambi si avviano così verso la morte.

I cantanti sono sei, di cui quattro uomini (tenore, baritono, 2 bassi) e due donne (soprano e mezzosoprano che interpreta una parte maschile). Il registro delle voci degli interpreti indica chiaramente che si tratta di un'opera dal colore scuro.

Alle parti principali (*Amalasuunta*, soprano; *Svenno*, tenore; *Teodato*, baritono) sono richieste prestazioni vocali di grande rilievo, sia per la natura e per l'estensione delle loro parti, sia per la potenza di emissione necessaria a un soggetto eroico-drammatico. A volte Gobatti prevede per certe parti vocali due esecuzioni possibili, a seconda delle capacità tecniche dei cantanti.

È poi necessario un coro robusto e numeroso, che viene utilizzato in varie formazioni nel corso dell'opera e che ha un ruolo da protagonista. Non manca la banda sul palco, e ben otto trombe aggiunte per nel n. 2 del I Atto (all'occorrenza possono essere soppresse).

Non si tratta di un'opera intimista, ma di un'opera corale che richiede una messa in scena con frequenti movimenti di masse sul palcoscenico.

Fonti

La sola partitura completa disponibile dei Goti di Gobatti è quella manoscritta conservata in originale presso l'Archivio Ricordi, oggi alla Biblioteca Braidense di Milano 1874 [Segnatura: 4.H.5/28-31], e in fotocopia presso l'Archivio Gobatti della Biblioteca comunale di Bergantino. Questa partitura è quella originale autografa di Gobatti, utilizzata per la prima messa in scena di Bologna (1873) e reca scritto dietro il frontespizio questa dichiarazione dell'editore:

R. Prefettura di Milano / Registro N. 739

Visto per la presentazione fatta alla R. Prefettura di Milano fatto dalla ditta editrice di Musica in Milano fu Francesco Lucca rappresentata dalla proprietaria Sig.ra Giovannina Strazza vedova Lucca, ecc. a sensi e per gli effetti della legge 26 giugno 1863 e del Regolamento 13 febbraio 1847 sui diritti d'autore.

Milano 16 dicembre 1873

L'ufficiale incaricato

(Illeggibile)

La partitura consta di 4 volumi, ed è composta di 364 carte doppie numerate, di cui 18 carte incollate e, nel 2° volume, di 6 carte legate a parte contenenti la Scena 3a del II Atto, il Dialogo e Aria "La gente romana" che fu aggiunta in un secondo momento, "scritta appositamente per il Signor Ormondo Maini" per la rappresentazione al Teatro Apollo di Roma del 1874.

L'opera comprende un Preludio sinfonico e 4 atti, per un totale di 23 numeri; il I atto è presentato in due diverse copie, di cui la prima, di mano di un copista, manca delle parti vocali e di tutte le indicazioni sceniche e drammatiche; per il resto le differenze tra la prima e la seconda copia del I atto sono minime, e riguardano soprattutto particolari della strumentazione: altre varianti sono di scarso rilievo e non è escluso che siano dovute a refusi di ricopiatura (ad esempio nell'introduzione la prima copia non riporta il raddoppio dei bassi coi violoncelli).

Tra le varianti più significative delle due copie si veda l'aria "Aborrito disprezzato" (b. 65-119 a cc. 28-33 e 78-82), che è orchestrata in maniera molto diversa (nella prima copia sembrano esserci lacune nella strumentazione).

Il manoscritto è interamente autografo, tranne le 6 carte legate a parte nel 2° volume (che sembrerebbero di mano diversa) e la prima copia del I atto.

Le carte doppie (bifolii) sono numerate consecutivamente nell'angolo superiore destro. La partitura è scritta su fogli di 28 pentagrammi. La prima copia del I atto è scritta su 24 pentagrammi. Le 6 carte legate aggiunte in un secondo momento sono scritte su fogli di 24 pentagrammi.

In ogni pagina è contenuto un solo sistema dove sono sempre riportati anche i pentagrammi degli strumenti che non suonano. Il nome degli strumenti e l'armatura in chiave mancano nelle pagine successive alla prima di ogni numero.

Il manoscritto autografo dello spartito canto e pianoforte è oggi perduto,¹ ma fu stampato da Lucca nel 1873 (nella revisione del compositore polesano Nicolò Celega) ed è facilmente reperibile oggi in tutte le maggiori biblioteche musicali italiane. Il frontespizio dello spartito reca scritto:

I Goti / tragedia lirica in quattro atti di S. Interdonato; musica del maestro S. Gobatti - Milano: F. Lucca, [1873]

Ritratto dell'autore. - A Giuseppe Gobatti mio padre adorato quest'opera primo frutto de' giovanili miei studi segno di eterno affetto riconoscente consacro. - Rappresentata per la prima volta al Teatro Comunale di Bologna la sera del 30 Novembre 1873

1 spartito ((8) 276 p.); 35 cm

Una indagine approfondita presso altri archivi e biblioteche italiani non ha portato a individuare le parti orchestrali necessarie all'esecuzione, né altre fonti manoscritte o brani staccati della partitura, se si esclude una copia del Preludio de *I Goti* (conservata nell'Archivio dell'Accademia Filarmonica di Bologna), identica all'originale, trascritta per mano di Filippo Codivilla, Direttore della banda municipale di Bologna, che reca questa dicitura:

I Goti / Musica di S. Gobatti / Preludio Sinfonico [MANOSCRITTO], 1873-30 novembre-Teatro Comunale-Bologna. Sul frontespizio: Copia fatta dalla Partitura originale da Filippo Codivilla (1841-1923).²

Di grande importanza è invece l'individuazione, nello stesso Archivio dell'Accademia Filarmonica di Bologna, di una nuova versione manoscritta del Preludio *I Goti*, molto diversa dalla prima: si tratta del Preludio riscritto da Gobatti in occasione della ripresa dell'opera al Politeama D'Azeglio nel 1898; la segnatura archivistica di questo manoscritto è la seguente:

Stefano Gobatti / *I Goti* / (inediti) / Preludio Sinfonico. Sul frontespizio: Rifatto dall'Autore. Edizione Politeama-Bologna³

Nel 1898 Gobatti aveva preparato una nuova versione dell'opera, i cosiddetti 'nuovi *Goti*', il cui manoscritto autografo dello spartito canto e pianoforte (mancante del primo atto), si trova nell'Archivio Gobatti di Bergantino, mentre della partitura orchestrale, che doveva contenere molte novità rispetto al 1873, si sono perse completamente le tracce se si esclude il Preludio sinfonico appena citato. La maggiore padronanza dell'orchestra evidenziata da Gobatti nella nuova versione del Preludio rende chiaro che la seconda versione dell'opera era più accurata per quanto riguarda l'orchestrazione.

Varianti tra la prima e la seconda versione de *I Goti*

Nel 1888 la proprietà dei *Goti* era passata all'editore Ricordi, che l'aveva acquisita da Lucca; nel carteggio Ricordi-Gobatti, nell'Archivio Ricordi di Milano, comprendente 37 lettere di Ricordi, ce ne sono una trentina dove si tratta del progetto di una edizione dei 'nuovi *Goti*', che però non ebbe seguito per una serie di incomprensioni fra autore e editore.⁴

Nel carteggio si fa cenno anche alla ripresa dei nuovi *Goti* al Politeama d'Azeglio di Bologna nell'estate 1898, diretti da Gaetano Zinetti, e al Real Teatro Vittorio Emanuele di Messina l'11 febbraio 1899, diretti dal Alfredo Martini, con interpreti Emma Angelici (Amalásunta) Giuseppe Villalta (Sveno) Andrea Didur (Teodato).⁵ Altre esecuzioni previste a Modena e a Torino non ebbero luogo.

Le ricerche effettuate non hanno permesso di trovare la partitura orchestrale della seconda versione dell'opera (*I nuovi Goti*), ma solamente lo spartito canto e pianoforte (mancante però del primo atto) oggi nell'Archivio Gobatti di Bergantino: dalle lettere di Ricordi a Gobatti, sembra di capire che il compositore avesse rifiutato di consegnare all'editore il manoscritto dei nuovi *Goti*. Purtroppo molta musica che Gobatti conservava presso di sé - e doveva essere moltissima - è andata persa: ad esempio la musica eseguita nel concerto vocale corale e strumentale che Gobatti diresse al Comunale di Bologna nel 1886, cronologicamente a metà tra la prima e seconda versione dei *Goti*, è in gran parte persa.⁶

È quasi inevitabile che un'opera composta all'età di vent'anni abbia avuto delle carenze nell'orchestrazione e che la revisione fatta in età matura abbia apportato dei miglioramenti. La maggiore cura dell'orchestrazione nel Preludio dei nuovi *Goti* lascia intendere che l'opera, nella nuova versione, era molto più elaborata.

Il Preludio sinfonico de *I Goti* presenta i temi principali dell'opera.

La prima versione (1873) inizia con una citazione del Tema del duetto d'amore del IV atto (Scena II "Vieni, ci culli il mar!", per Soprano e Tenore) - Lettera A (es. 1) - e prosegue con il cosiddetto Inno gotico (es. 2), che appare alcune volte nel corso dell'opera, in particolare nel terzetto dell'Atto II (Scena II "Sol d'Italia" per Baritono e 2 Bassi) e nel Finale dell'opera - Lettera D.

La sezione successiva presenta il tema del Preludio e della Scena I del IV atto (Temporale e coro "O come rugge le tempeste") (es. 3) cui fa seguito immediatamente il tema della Scena I del II atto (Coro di donne "Un giorno in quest'ora") - Lettera F (es. 4) Il brano si chiude con una ripresa dell'Inno Gotico - Lettera N. (es. 5)

Le differenze tra la seconda versione dei *Goti* (1898) e la prima (1873) sono molto significative; modificano in maniera sostanziale la struttura dell'opera e rappresentano una opportunità per meglio comprendere l'evoluzione dello stile di Gobatti.

Luigi Verdi

¹ Presso la Biblioteca dell'Istituto Liszt di Bologna è conservato un frammento del duetto tra Amalásunta e Gualtiero "In queste sale splendide", dall'Atto II de *I Goti*.

² Cartaceo-1 vol.: pp. [2], 28 ; 325x250 mm. Bologna, Biblioteca dell'Accademia filarmonica, Fondo antico - 618

³ Cartaceo-3 fasc.; cc. [8, 8, 10] ; 340x275 mm). Bologna, Biblioteca dell'Accademia filarmonica, Fondo antico - 619

⁴ Com'è noto, i rapporti tra Gobatti e Ricordi furono sempre piuttosto tesi. Forse su Gobatti pesava il giudizio negativo di Verdi, che sicuramente aveva lasciato un segno su Ricordi. Aveva scritto Verdi in una lettera "Due sole volte siamo andati al Teatro. Una per sentire i *Promessi Sposi* di Ponchielli, un'altra per sentire *I Goti*!! Inter nos, queste due opere sono due meschinissime cose, malgrado i grandi successi ottenuti. La prima è un pasticcio di due epoche, in cui la musica è sempre più vecchia dell'epoca in cui fu scritta. Quindi non iniziativa, non individualità! Ma è opera scritta da uno che sa di musica. *I Goti* no...Sono scritti da uno che non sa nulla di musica né di poesia. Cosa farà questo giovine? Chi lo sa!... Se non studierà, Egli potrà avere le migliori idee del mondo, ma non gli serviranno a nulla, perché gli manca assolutamente la lingua per esprimerle. Ogni profezia su di lui in bene come in male è impossibile!"

Lettera di Giuseppe Verdi a Giuseppe Pirolì del 7 marzo 1874, in *Carteggi verdiani*, a cura di Alessandro Luzio, Volume III, Roma, Reale Accademia d'Italia, Studi e documenti, 1935-XIII, pp. 101.

⁵ 1898-1899 Stagione lirica di Carnevale-quaresima 27 dicembre / 21 aprile impresa Ernesto Mastroianni. In quella stessa stagione furono eseguiti a Messina anche *La Forza del destino*, *Ruy Blas*, *Il trovatore*, *La gioconda*, *Faust*, *Cavalleria Rusticana*. Se ne trova notizia nel libro di Giuseppe Uccello, *Lo spettacolo nei secoli a Messina: pubblica videbunt laeti spectacula cives*; prefazione di Giampiero Tintori, Palermo: Publicisula, 1986.

⁶ Ecco il programma del concerto: *Pater noster*, coro a 4 e orchestra; *Preludio e Aria* dall'opera Luce; *Regata*, per orchestra; *Perché piangi*, per soprano e quartetto d'archi e arpa; *Preludio* dall'opera *I Goti*; *Ave Maria* per coro e

orchestra dall'opera *Luce*; *Musica odiosa, lasciali dir*, per soprano e orchestra; *Salve regina*, per coro a 4 e orchestra; *La Festa della Regina*, Inno. Stefano Gobatti, direttore; Raffaele Santoli, istruttore dei cori; Alessandro Antonelli, direttore della banda; Emilia Corsi, soprano.

(Sergio Paganelli, Repertorio critico degli spettacoli e delle esecuzioni musicali dal 1763 al 1966, in *Due secoli di vita musicale: storia del Teatro comunale di Bologna*, a cura di Lamberto Trezzini, 2. ed., vol. II, Bologna: Nuova Alfa, 1987)

Esempi musicali

Preludio dei *Goti* I versione (1873): riduzione canto e pianoforte

Inizio con citazione del Tema del duetto d'amore del IV atto (Scena II "Vieni, ci culli il mar!"), per Soprano e Tenore).

The image shows the beginning of the 'Goths' prelude. It consists of two systems of musical notation. The first system has a tempo marking 'Andante un pò sostenuto.' and a dynamic marking 'f espressivo molto'. The music is in 3/4 time and G major. The piano part features a melodic line with slurs and ties, while the vocal part has a similar melodic line with slurs and ties. The second system continues the piano part with a more complex rhythmic pattern.

Inno gotico

The image shows the beginning of the 'Gothic Hymn'. It consists of two systems of musical notation. The first system has a dynamic marking 'mf'. The music is in 3/4 time and G minor. The piano part features a melodic line with slurs and ties, while the vocal part has a similar melodic line with slurs and ties. The second system continues the piano part with a more complex rhythmic pattern.

citazione del tema del Preludio e della Scena I del IV atto (Temporale e coro “O come rugge le tempesta”)

Allegro

fff

espressivo

cres: *f* *dim:*

This musical system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of sixteenth-note runs, starting with a forte fortissimo (*fff*) dynamic and transitioning to an expressive (*espressivo*) section. The lower staff is in bass clef and features a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *cres:* (crescendo), *f* (forte), and *dim:* (diminuendo).

citazione del tema della Scena I del II atto (Coro di donne “Un giorno in quest’ora”)

sempre

rall: un poco

a..... poco..... stringendo

This musical system also consists of two staves. The upper staff begins with a *sempre* marking and includes a *rall: un poco* (rallentando) section. The lower staff features a steady accompaniment that transitions into a *stringendo* (accelerando) section. The system concludes with a series of chords marked with accents.

ripresa dell'Inno Gotico

Maestoso

ff

3

3

8

ff espressivo mollo

6

6

6

Preludio dei *Goti* II versione (1898): partitura

I Goti Preludio Sinfonico

Rifatto dall'autore. Edizione Politeama-Bologna (1898)
Manoscritto inedito - Bologna, Accademia Filarmonica - Fondo Antico 619Stefano Gobatti
(trascrizione e revisione di Luigi Verdi)

Largo espressivo ($\text{♩} = 52$) *cresc. ed animando sensibilmente a poco a poco*

Ottavino

Flauti I II

Flauto III

Oboi I II

Oboe III

Corno inglese

Clarinetto in Sib I II

Clarinetto in Sib III

Clarinetto basso in Sib

Fagotti I II

Controfagotto

Corno in Fa

Corno in Fa

Corno in Fa

Corno in Fa

2 Trombe in Do

Tromboni I II

Trombone III Basso Tubi

Timpani

Gran Cassa

Arpa

Violini Ia

Violini Ib

Violini IIa

Violini IIb

Viola

Violoncelli

Contrabbassi

Largo espressivo ($\text{♩} = 52$) *cresc. ed animando sensibilmente a poco a poco*

citazione del tema del Preludio e della Scena I del IV atto (Temporale e coro “O come rugge le tempesta”)

17

M Lo stesso tempo *cresc. a poco*

115

Or.

Fl. I II a 2

Fl. III

Ob. I II

Ob. III

Cor. ingl.

Cl. Sib. I II

Cl. Sib. III

B. Cl. Sib.

Fag. I II

Cfag.

Cr. Fa.

Cr. Fa.

Cr. Fa.

Cr. Fa.

2 T. be Do

Tbn.

Tbn.

Timp.

B. D.

Hp.

M Lo stesso tempo *cresc. a poco*

Vln. I pizz.

Vln. I pizz. *p*

Vln. II pizz.

Vln. II pizz.

Vla. unite

Vc. unite

Cb. *p* pizz.

f arco

citazione del tema della Scena I del II atto (Coro di donne "Un giorno in quest'ora")

18

222 *cresc.*

Ob. I II

Fl. I II

Fl. III

Ob. I II

Ob. III

Cor. ingl.

Cl. Sib. I II

Cl. Sib. III

B. Cl. Sib.

Fag. I II

C. fag.

Cr. Fa.

Cr. Fa.

Cr. Fa.

Cr. Fa.

2 T. he Do

Tbn.

Tbn.

Timp.

B. D.

Hp.

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp arco

mp arco

p arco

pizz.

1° solo

1° solo

a 2

a 2

cresc.

ripresa dell'Inno Gotico

30

P **Maestoso imponente** ($\text{♩} = 63$)

185

Ott.

Fl. I II

Fl. III

Ob. I II

Ob. III

Cor. ingl.

Cl. Sib. I II

Cl. Sib. III

B. Cl. Sib.

Fag. I II

Cfag.

Cr. Fa.

Cr. Fa.

Cr. Fa.

Cr. Fa.

2 T. be Do

Tbn.

Tbn.

Timp.

B. D.

Hp.

P **Maestoso imponente** ($\text{♩} = 63$)

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

L'Op. 111 di Beethoven

di Thomas Mann

Mentre ai nostri giorni non ci sfiora minimamente il dubbio che Beethoven abbia potuto lasciare in sospenso l'ultima Sonata per pianoforte pubblicandone due soli movimenti, tempo addietro non pochi critici si arrabattarono sul grande interrogativo. Tant'è che ciò divenne il lato oscuro dell'op. 111. C'è sicuramente di mezzo la laconica risposta di Beethoven "Non avevo tempo", interpretata alla lettera da Anton Schindler il quale, viziato da una schematica e tradizionale visione delle cose, lanciò l'ipotesi di un "...incompiuta". Per la verità è proprio il secondo e ultimo movimento (una serie di variazioni sull'Arietta") ad apparire, assieme alle Variazioni su un valzer di Diabelli, come l'estrema confessione del pianismo beethoveniano, il più significativo congedo dal pianoforte. Un lascito - prezioso per i posteri - che, grazie allo sfaldamento tematico e alla rarefazione timbrica ("una via lattea di suoni" per Heinrich Schenker), ha chiamato in gioco da parte di autorevoli musicisti (von Bülow, Casella, Cortot) Tagore e il Nirvana. Anche Wendel Kretschmar, maestro di Adrian Leverkühn, protagonista del Doktor Faustus di Thomas Mann, insiste sull'integrità di tale lavoro, dopo averlo suonato e spiegato ai presenti. Non sia mai detto che Beethoven lasciasse qualcosa di incompleto. Semmai è più probabile che di questa presunta incompletezza abbia fatto un autentico asso nella manica.

[...] Di che cosa parlava? Ecco, quello era capace di dedicare un'ora intera al quesito «Perché Beethoven non ha aggiunto un terzo tempo alla sonata per pianoforte, op. 111» - argomento degno di essere discusso, non c'è dubbio, ma s'immagini l'avviso affisso alla sede della «Società per l'incremento del bene pubblico», inserito nel *Corriere ferroviario* di Kaisersaschern, e si pensi quanta potesse essere la curiosità suscitata. Nessuno voleva sapere perché l'opera 111 abbia soltanto due tempi. Certo, noi che andammo a sentire la dissertazione passammo una serata insolitamente proficua, anche se la sonata in questione non l'avevamo mai conosciuta. La conoscemmo però proprio quella sera e molto da vicino anzi, poiché Kretschmar ce la fece sentire molto bene, sia pure al suono sgangherato dello scadentissimo pianino di cui disponeva (un pianoforte a coda non gli era stato concesso), analizzandone con acuta penetrazione il contenuto spirituale e descrivendo le condizioni di vita nelle quali - insieme con due altre sonate - era stata composta; nello stesso tempo ci esponeva con spirito caustico la motivazione data dal maestro stesso per aver rinunciato a un terzo tempo in corrispondenza col primo. Interrogato in proposito dal domestico, Beethoven aveva risposto che non aveva avuto tempo, e perciò aveva preferito allungare un pochino la seconda parte. Non aveva avuto tempo! E con «calma» l'aveva detto. Evidentemente il disprezzo contenuto in quella risposta era passato inosservato, ma era giustificato dalla domanda. E qui l'oratore descrisse la vita di Beethoven intorno al 1820, quando il suo udito, menomato da una consunzione insanabile, era in progressivo dissolvimento e risultava ormai palese ch'egli non sarebbe più stato capace di dirigere le proprie opere. Kretschmar ci spiegò come andasse acquistando terreno la voce che il celebre autore era già finito, la sua produttività esausta e che ormai, incapace di lavori di gran mole, si dedicava come il vecchio Haydn soltanto a registrare canzoni scozzesi; tant'è vero che da alcuni anni non era apparsa nessuna opera notevole che portasse il suo nome. Senonché, ritornato nel tardo autunno a Vienna da Mödling dove aveva passato l'estate, il maestro si era messo a scrivere di seguito quelle tre composizioni per pianoforte senza neanche, per così dire, alzare gli occhi dalla carta rigata, e ne aveva dato l'annuncio al suo mecenate, il conte Brunswick, per rassicurarlo circa le proprie condizioni di mente. Poi Kretschmar parlò della sonata in do minore che certo non è facile da capire come opera armonica e spiritualmente

ordinata, e che tanto per la critica contemporanea quanto per gli amici aveva costituito un arduo problema estetico: tant'è vero, diceva, che amici e ammiratori, incapaci di seguire il venerato maestro oltre le vette alle quali nel periodo della maturità aveva portato la sinfonia e la sonata per pianoforte e il classico quartetto d'archi, di fronte alle opere dell'ultimo periodo si erano trovati con la pena nel cuore come davanti a un processo di dissoluzione e di abbandono del terreno noto, sicuro e familiare: davanti appunto a un *plus ultra*, nel quale sapevano scorgere solo una degenerazione di tendenze che il maestro perseguiva con un eccesso di speculazione, con minuziosità e scienza musicale esagerate - talora in una materia semplice come il tema dell'Arietta, svolto in quelle formidabili variazioni che formano il secondo tempo della sonata. E come il tema di questo tempo, attraverso cento destini, cento mondi di contrasti ritmici, finisce col perdersi in altitudini vertiginose che si potrebbero chiamare trascendenti o astratte - così l'arte di Beethoven aveva superato se stessa: dalle regioni abitabili e tradizionali si era sollevata, davanti agli occhi sbigottiti degli uomini, nelle sfere della pura personalità - a un io dolorosamente isolato nell'assoluto, escluso anche, causa la sordità, dal mondo sensibile: sovrano solitario d'un regno spirituale dal quale erano partiti brividi rimasti oscuri persino ai più devoti del suo tempo, e nei cui terrificanti messaggi i contemporanei avevano saputo raccapezzarsi solo per istanti, solo per eccezione.

E fin qui era giusto, disse Kretzschmar. Giusto però solo relativamente e in modo inadeguato. Poiché all'idea della personalità esclusiva si collega quella dell'illimitata soggettività e della radicale armonica volontà di espressione, in antitesi all'oggettività polifonica (egli voleva che ci mettessimo bene in mente la distinzione: soggettività armonica, oggettività polifonica), - e questa equazione, questa antitesi non tornavano nel caso specifico come non tornano, in genere, nelle tarde opere del maestro. Invero nel periodo di mezzo Beethoven era stato molto più soggettivo, per non dire molto più «personale», che non alla fine; era stato più attento ad assimilare nell'espressione personale tutti i convenzionalismi, tutte le formule, tutta la retorica che, come si sa, abbondano nella musica e a fonderli nel dinamismo soggettivo. Nonostante l'originalità e persino la mostruosità del linguaggio formale, il rapporto fra l'ultimo Beethoven, quello, diciamo, delle cinque ultime Sonate per pianoforte, e il mondo convenzionale era un rapporto ben diverso, molto più lasco e docile. Non tocca né modificata dalla soggettività, la convenzione affiora piuttosto spesso nelle ultime opere, in una nudità o, si dica pure, un'estinzione, un abbandono dell'io che a sua volta esercita un'azione più paurosamente maestosa di ogni ardimento personale. In queste composizioni, diceva l'oratore, gli elementi soggettivi e la convenzione combinavano un nuovo rapporto, un rapporto caratterizzato dalla morte.

In questa parola Kretzschmar incespìò gravemente e, incollandosi sulla consonante iniziale, le sue labbra produssero una serie di scoppietti che gli fecero tremare il mento e la mascella prima di placarsi su quella vocale che ci lasciò indovinare che cosa volesse dire. Ma una volta riconosciuta, la parola non parve tale da esser colta sulle labbra e ripetuta come facevamo altre volte con soccorrevole giovialità. Da sé doveva formularla, e così fece infatti. Dove la grandezza e la morte s'incontrano, dichiara, nasce un'oggettività favorevole alla convenzione, una oggettività che per spirito sovrano precorre di molto il più dispotico soggettivismo, perché la personalità esclusiva, che pure è già stata il superamento di una tradizione portata fino alla vetta, sopravanza ancora una volta se stessa entrando grande e spettrale nel regno del mito, della collettività.

Kretzschmar non ci domandò se avevamo compreso né ce lo chiedemmo noi altri. S'egli era del parere che sopra tutto contasse averlo udito, noi condividevamo appieno quest'opinione. Sotto questa luce, continuò a dire, andava considerata l'opera della quale parlava in particolare, la sonata 111. Poi sedette al pianino e ci suonò a memoria tutta la composizione, il primo e il formidabile secondo tempo, inserendovi continuamente i commenti e accompagnandola qua e là col canto entusiastico dimostrativo per farci ben notare la linea; e tutto insieme era uno spettacolo travolgente per un verso, comico per un altro, e accolto infatti spesso con ilarità dal piccolo uditorio. Siccome aveva un tocco molto robusto e pestava il *forte* con grande energia, Kretzschmar era costretto a gridare perché udissero bene i commenti, e a cantare a gran voce per sottolineare anche in questo modo le frasi musicali

eseguite. Con la bocca imitava quello che le mani suonavano. Segnava con dei ram ram - zum zum - den den - i ruvidi e impetuosi accenti iniziali del primo tempo, e cantava in falsetto i passaggi più dolci e melodiosi che ogni tanto rischiarano di teneri sprazzi luminosi il cielo tempestoso e sconvolto del brano. Infine posò le mani in grembo, riposò un istante, disse: - Adesso viene il bello - e incominciò il tempo con variazioni l'«Adagio molto, semplice e cantabile».

Il tema dell'Arietta, destinato a subire avventure e peripezie per le quali nella sua idillica innocenza proprio non sembra nato, si annuncia subito e si esprime in sedici battute riducibili a un motivo che si presenta alla fine della prima metà, simile a un richiamo breve e pieno di sentimento - tre sole note: una croma, una semicroma e una semiminima puntata che si possono scandire come «Pu-ro ciel» oppure «Dol-ce amor» oppure «Tem-po fu» oppure «Wie-sengrund»: e questo è tutto. Il successivo svolgimento ritmico-armonico-contrappuntistico di questa dolce enunciazione, di questa frase malinconicamente tranquilla, le benedizioni e le condanne che il maestro le impone, le oscurità e le chiarezze eccessive, le sfere cristalline nelle quali la precipita e alle quali la inalza, mentre gelo e calore, estasi e pace sono una cosa sola: tutto ciò potrà dirsi prolisso o magari strano e grandiosamente eccessivo, senza che per questo se ne sia trovata la definizione, poiché, a guardar bene, essa è indefinibile; e Kretzschmar ci suonava con mani febbrili tutte quelle spettacolose variazioni cantando forte: «Lil-lala» e gridando mentre suonava:

- I trilli a catena! Le fioriture e le cadenze! Sentite la convenzionalità che vi è mantenuta? Qui... la lingua... non è più... liberata dalla retorica... ma la retorica... dalla parvenza... del suo dominio soggettivo, infine la parvenza dell'arte... è eliminata... l'arte elimina sempre... la parvenza dell'arte. Lillala! Vi prego di ascoltare... come la melodia... sia sopraffatta dal peso degli accordi... nel passo imitato. Diventa statica... diventa monotona... ecco due volte il re, tre volte il re di seguito... ci pensano gli accordi... lil-lala... Vi prego di badare a questo punto...

Era enormemente difficile ascoltare nel contempo le sue grida e la musica complicatissima entro la quale le mescolava. Tutti cercavamo di farlo con grande sforzo, chini in avanti, le mani fra le ginocchia, guardandogli ora le dita ora la bocca. La caratteristica di questo tempo è infatti il grande distacco fra il basso e il canto, fra la mano destra e la sinistra, e c'è un momento, una situazione estrema in cui sembra che quel povero motivo rimanga sospeso, abbandonato e solitario sopra un abisso vertiginoso - un istante di pallida elevazione cui segue subito una paurosa umiliazione, quasi un trepido sgomento per il fatto che una cosa simile abbia potuto accadere. Ma molte cose accadono ancora prima che si arrivi in fondo. E quando ci si arriva e mentre ci si arriva, dopo tanta collera e ossessione e insistenza temeraria, avviene alcunché d'inaspettato e commovente nella sua dolcezza e bontà. Il ben noto motivo che prende commiato, ed è esso stesso tutto un commiato e diventa una voce e un cenno di addio, questo re-sol sol subisce una lieve modificazione, prende un piccolo ampliamento melodico. Dopo un do iniziale accoglie, prima del re, un do diesis, di modo che non lo si scandisce più «Pu-ro ciel» o «Tem-po fu», bensì «Oh-tu, puro ciel» o «Già-un tempo fu»; e questo do diesis aggiunto è l'atto più commovente, più consolatore, più malinconico e conciliante che si possa dare. È come una carezza dolorosamente amorosa sui capelli, su una guancia, un ultimo sguardo negli occhi, quieto e profondo. È la benedizione dell'oggetto, è la frase terribilmente inseguita e umanizzata in modo che travolge e scende nel cuore di chi ascolta come un addio, un addio per sempre, così dolce che gli occhi si empiono di lacrime. «Non pen-sare al mal!» dice. «Dio fu - sempre in noi.» «Tutto un - sogno fu.» «Mi vuoi - sempre ben.» Poi finisce. Un seguito di terzine veloci e dure si affretta a formare una conclusione qualunque, che potrebbe benissimo stare alla fine di altri brani.

Dopo di che Kretzschmar non ritornò dal pianino alla cattedra. Volto verso di noi, rimase seduto sullo sgabello girevole, nello stesso nostro atteggiamento, chino in avanti, le mani fra le ginocchia, e concluse con poche parole la conferenza sul quesito: perché Beethoven non abbia aggiunto un terzo tempo all'op. 111.

Dopo aver udito, disse, tutta la sonata potevamo rispondere da soli a questa domanda.

- Un terzo tempo? Una nuova ripresa... dopo questo addio? Un ritorno... dopo questo commiato? -

Impossibile. Tutto era fatto: nel secondo tempo, in questo tempo enorme la sonata aveva raggiunto la fine, la fine senza ritorno. E se diceva «la sonata» non alludeva soltanto a questa, alla sonata in do minore, ma intendeva la sonata in genere come forma artistica tradizionale: qui terminava la sonata, qui essa aveva compiuto la sua missione, toccato la meta oltre la quale non era possibile andare, qui annullava se stessa e prendeva commiato - quel cenno d'addio del motivo re-sol sol, confortato melodicamente dal do diesis, era un addio anche in questo senso, un addio grande come l'intera composizione, il commiato dalla Sonata.

da T. Mann, *Doktor Faustus* (trad. di E. Pocar), Milano Mondadori, 1968, pp. 72-77

Giovanni Carli Ballola commenta la Sonata op. 111

L'«Allegro con brio appassionato» in do minore, preceduto e preparato da un'oscura introduzione lenta dove i reiterati accordi di settima diminuita creano un clima di estrema tensione, è un muscoloso movimento in forma-sonata, sbalzato duramente a colpi di scalpello con grande concisione e linearità strutturale. Nonostante l'accentuatissimo contrasto bitematico, il carattere monolitico del brano, la sua unitarietà espressiva sono determinati dalla soverchiante preponderanza del tema principale: un ruvido e pesante tema contrappuntistico che costituisce l'ossatura dell'intero movimento e al cui confronto la seconda idea non è che un momento di lirica distensione, un attimo di respiro nella corsa implacabile di uno sviluppo prevalentemente polifonico, ma spesso attraversato dalle raffiche tempestose di passaggi all'unisono.

La misteriosa coda in cui la furia dell'«Allegro» si placa, estinguendosi alla fine su tre accordi di do maggiore, prepara l'atmosfera per l'estatica effusione dell'«Arietta» variata che costituisce il secondo movimento della *Sonata*. Pur senza essere il più alto esempio, in senso assoluto, di tema variato beethoveniano (lo eguagliano poeticamente e lo superano per il vertiginoso avvenirismo dei valori strutturali le *Variazioni su un valzer di Diabelli* e alcuni temi variati contenuti negli ultimi Quartetti), il secondo movimento dell'op. 111 è divenuto e rimane tuttora l'emblema della cosiddetta «terza maniera» beethoveniana: di tutto ciò che di ineffabile, visionario e trascendente essa contiene, e naturalmente, per coloro che non compresero l'ultimo Beethoven, di tutto ciò che di stravagante, assurdo e aridamente cerebrale in essa riscontrarono (è appena il caso di ricordare il tono di scandalizzato rammarico e di riprovazione dei giudizi negativi di «beethoveniani» a tutta prova come l'Ou libicheff o il Von Lenz, il quale ultimo, a proposito dell'«Arietta» dell'op. 111, arrivò a parlare di «intenzioni umoristiche» e di «demenza di genio»). Il tema dell'«Arietta», come quello della «Sarabanda» dell'op. 109, si svolge nella consueta simmetria strofica delle otto battute più otto, divise dal segno dei «ritornelli», ma la sua struttura armonica è ancora più elementare, mancando persino della modulazione alla dominante alla fine della prima parte. Tutto è estremamente «normale» e innocente, anche se i bassi che sostengono il canto dal profondo dell'estremità sinistra della tastiera, stendono su questa angelica innocenza un velo di mistero. Le prime tre variazioni vedono moltiplicarsi per ordine rigidamente aritmetico la cellula trocaica do-sol che apre il tema, su un traliccio armonico pressoché immutato. Frastagliato e frantumato sotto l'azione disgregatrice della propria componente ritmica, nella quarta variazione il tema finisce per dissolversi alternativamente nelle macchie timbriche di cupi accordi in contrattempo su un uniforme brusio dei bassi, e in un etereo volo di terzine perlate sulle zone acute della tastiera. Poi il trillo sublime e liberatore, nel quale l'ultimo Beethoven sembra avere identificato l'essenza della catarsi schilleriana, fa la sua apparizione accendendo di bagliori irreali il ritorno del motivo.

da G. Carli Ballola, *Beethoven*, Milano Nuova Accademia, 1967

La Sonata op. 111 può essere ascoltata in più versioni allo spazio internet di *Musicaaa!*

Esperimento sull'ancia dell'oboe nella metà del Settecento a Padova

di Giuseppe Nalin

È indubbio che, applicandosi allo studio di uno strumento antico, sorgano delle difficoltà tecnico-interpretative, che a volte trovano soluzione andando a riscoprire indietro nel tempo documenti in grado di farci capire se queste difficoltà fossero le stesse incontrate dagli esecutori che allora usavano quello strumento. A volte ci si domanda anche fino a che punto arrivassero le conoscenze di questi musicisti-esecutori relativamente all'intonazione e alle varie tecniche strumentali.

Proprio a questo riguardo presentiamo alla fine di questo articolo due lettere inedite quanto mai illuminanti, datate 28 novembre e 14 dicembre 1741, intercorse tra il fisico-matematico veneto conte Giordano Riccati (1709-1790) e l'allora maestro di cappella della Basilica di Sant'Antonio di Padova, padre Francesco Antonio Vallotti (1697-1780).

È su questa corrispondenza e su ulteriori documentazioni coeve che ci soffermeremo brevemente per alcune considerazioni. Il conte Giordano Riccati chiese al Padre Vallotti informazioni precise, pregandolo di far compiere alcuni esperimenti acustici al famoso suonatore Matteo Bissoli, oboista della Cappella musicale del "Santo" di Padova. Riguardo a questo strumentista definito dai suoi contemporanei "*virtuoso ben noto, e di molto merito*" e citato da Charles Burney come "*celebre oboe Matteo Bissoli*" nel suo "*Viaggio musicale in Italia*", diremo che proveniva dalla città di Brescia e che venne assunto nella cappella musicale del Santo di Padova in pianta stabile il 28 dicembre 1736. Si conoscono poche sue composizioni: alcuni *Solfeggi* per soprano e basso continuo (notizia comunicatami da Alfredo Bernardini), una *Sinfonia* per archi in tre movimenti in Fa maggiore (Venezia, Fondazione Levi) e una *Sonata* per oboe e b.c. in Sol minore, conservata nel liceo musicale "Paganini" di Genova ed edita dalla *Suvini Zerboni* di Padova.

Questa *Sonata* raggiunge vette di complicato virtuosismo per l'oboe ed è uno tra i primi brani che vedono la presenza della nota *Fa* sopra il rigo. Affrontare questa composizione con uno strumento a due chiavi simile a quello usato da Bissoli permetterà di rendersi conto di quanto abile fosse, sotto l'aspetto tecnico, questo musicista, certamente un virtuoso, che veniva lautamente pagato dall'amministrazione della Cappella del Santo con uno stipendio pari a quello del celebre violinista Giuseppe Tartini, primo violino di quella rinomata orchestra.

Tra l'altro va detto, che a fronte di un così alto stipendio, Bissoli aveva ben pochi impegni se paragonati a quelli di Tartini, questo per confermare quanto importante fossero la fama e il magistero tecnico su cui poteva disporre il Bissoli.

Dunque, il conte Riccati, essendo a conoscenza della bravura del Bissoli, chiede ed ottiene dal Vallotti la realizzazione di esperimenti, che in seguito saranno resi noti pubblicamente in un suo libro intitolato "*Delle corde ovvero fibre elastiche. Schediasmi fisico-matematici del conte Giordano Riccati*", stampato a Bologna nel 1767 (cioè 26 anni dopo la lettera). In particolare, nello *Schediasma V n* (capitoli 13 e 14, pp. 155-156; cfr. appendice al presente articolo), viene trattato il meccanismo dell'emissione nei tubi sonori. In tale *Schediasma* Riccati tratta anche l'influenza che ha la lunghezza del risonatore sulla gamma di note ottenibili su uno strumento ad ancia.

In sintesi, il Riccati aveva già in mente una ben precisa opinione: egli teorizzava infatti che l'ancia di un oboe separata dallo strumento contiene una così piccola colonna d'aria, che l'elemento predominante nel determinare l'intonazione di un suono diventa l'imboccatura stessa. Un bravo oboista, dice, saprà a questo proposito produrre con la sola ancia parecchie note.

Inserendo in seguito l'ancia nell'oboe e lasciando aperti tutti i fori (è qui evidente che si tratta di uno strumento con sole due chiavi), la colonna d'aria sarà senz'altro più lunga e conseguentemente la

varietà di note sarà minore. Se si chiuderanno tutti i fori, continua il Riccati, la colonna d'aria sarà così lunga da non permettere che una piccolissima varietà di note.

È così che il matematico narra appunto l'esperimento fatto tramite Vallotti con «*il Sig. Matteo Lucca [sic] famoso sonatore di oboè a tentare gli esperimenti mentovati, i quali a maraviglia corrisposero ai miei pensamenti*».¹

Ritornando alle lettere citate (delle quali pubblichiamo in appendice i testi, con la sola omissione delle parti finali, che trattano argomenti personali dei due corrispondenti, di nessun interesse agli scopi di questo studio), deduciamo come il fisico matematico di Castelfranco Veneto avesse già delle teorie ben precise - come accennavamo poc' anzi -, che dimostrano il suo notevole intuito nel cogliere gli aspetti fisici del fenomeno dell'influenza della lunghezza del risuonatore sulla gamma di note ottenibili su uno strumento ad ancia doppia.

Nella lettera di risposta di Vallotti notiamo alcuni aspetti tecnici riguardanti l'ancia dell'oboe: Vallotti riferisce che Bissoli, dopo aver emesso con la sola *pivetta* «*l'intero essacordo di voci giuste distinte e articolate, mi disse che il vero indicio che una pivetta sij perfetta è questo di render le voci tutte di una intiera ottava*».

Un'ancia così non era peraltro in possesso di Bissoli in quel momento, poiché egli stesso dice di non averla. Questo riferimento è citato da Riccati ancora nel suo libro, così come gli era stato trasmesso da Vallotti. Ecco dunque degli interessanti indizi che schiudono e dissipano alcuni interrogativi che un esecutore moderno di strumenti antichi, in questo caso un oboista, certamente si potrebbe porre.

1) Anche allora gli oboisti avevano dei problemi riguardo alle ancie, che conseguentemente influivano sul rendimento tecnico delle esecuzioni strumentali. Il fatto di possedere un'ancia con certe caratteristiche positive, sottolinea come certi esecutori curavano particolarmente l'aspetto del bel suono e ricercavano una perfetta intonazione e non producevano, come alcuni moderni esecutori sono indotti a pensare, esecuzioni pressapochistiche.

2) Una buona ancia è tale solo se con essa, separata dallo strumento, si riesce a produrne oltre ad un esacordo, un'intera ottava. Effettivamente, se già con la sola ancia possiamo produrre otto note in successione, conseguentemente, inserendola nello strumento avremo molta più facilità nel modulare e produrne tutta la gamma dei suoni ottenibili. È inoltre interessante notare come Bissoli non accenni minimamente al "frullo o trillo" dell'ancia, cosa che attualmente si richiede per confermare la bontà della sua fattura.

3) Vallotti riferisce che il Bissoli, per ricavare suoni più gravi dalla sola ancia, l'apriva con le "dita avanti di applicarsela alle labbra": esercitava cioè una leggera pressione in modo da permettere alle due palette di canna di restare leggermente più aperte, elasticizzandole, cosa che pur oggi si deve fare se si desidera ottenere certi suoni più gravi e a volte un suono più intenso.

4) Nel suo libro Riccati, alla fine del citato *schediasma*, dice: «*procedendo i sonatori d'oboe per esempio dal grave all'acuto, premono sempre più la pivetta colle labbra, onde la sua apertura si vada gradatamente stringendo, e se in alcuni casi il restringimento non è sufficiente, suppliscono coll'accrescimento della velocità del fiato, il che ne' suoni più acuti suol rendersi necessario*». Notiamo quindi un uso abbondante delle labbra e là dove non bastasse, una maggiore potenza di fiato per l'emissione delle note acute, che evidentemente allora come oggi sull'oboe non sempre sono di facile emissione.

Infine, citiamo quanto dice di Bissoli Don Antonio Vangeli, padre comasco, che in una nota a commento delle *Opere Varie* (vol. VI, p. 101) di Giacomo Stellini, suo confratello, "*contenente lettere erudite scientifiche e familiari*" edito a Padova nel 1748 recita: «Era questi Matteo Bissoli Bresciano, eccellentissimo sonatore d'oboe della Cappella del Santo. Aveva egli un'ampia e robustissima corporatura, ma di tempo in tempo si doleva di certa non so se mancanza di fiato, o palpitazione di cuore, che nell'atto di sonare gli sopravveniva. Credevasi che ciò fosse effetto d'immaginazione, ma non lo era altrimenti. Poiché essendosi alla sua morte seguita in Padova nel 1780 inciso il di lui cadavere, gli si trovarono l'auricola destra e 'l destro ventricolo del cuore enormemente dilatati: e ciò pel troppo frequente sforzo di star lungo tratto senza respirare».

Una diagnosi clinica moderna avrebbe definito Bissoli come "affetto da cuore polmonare cronico".

Per concludere, pubblichiamo le due lettere oggetto delle nostre riflessioni, permettendo così

all'attento lettore di trarre altri interessanti spunti di acustica. non prima però di aver ricordato che un altro famoso personaggio dell'ambiente musicale "del Santo", l'illustre Giuseppe Tartini, "primo violino e capo di concerto", effettuò anch'egli un interessante esperimento, a cui accenna in una lettera del 23 giugno 1752 indirizzata a Padre Martini di Bologna.

Lo stesso Tartini, qualche anno dopo, nel *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia* (stampato a Padova nel 1754) alluse allo stesso esperimento e precisò: «Si avrà lo stesso effetto [rispetto ad un uditore che è situato a metà strada fra due suonatori di violino distanti tra loro cinque o sei passi] da due suonatori di oboè posti tra loro in molto maggior distanza. Essendo il suono dell'oboe più forte del suono del Violino, sì, sentirà meglio il risultato terzo suono, e nel mezzo rispettivo de ' due suonatori si sentirà egregiamente, sebbene si sente abbastanza in qualunque sito».²

Appendice

Lettera di Giordano Riccati al padre Francesco Antonio Vallo/ti (Padova, Archivio musicale della Cappella Antoniana, Busta 544, A -VI, 8lettera no 9)

Molto Rev .do padre Sig.re Padrone Colendissimo
Castelfranco 28 Novembre 1741

Leggendo nelle Memorie della Rea! Accademia di Parigi dell'anno 1700 la dissertazione del Sig. Dodart su le cagioni della voce dell'uomo, e suoi differenti tuoni, mi sono incontrato in un passo in cui dice che il Sig. Filidor il vecchio toccava di seguito tutti i tuoni e semituoni d'una ottava e più in là su d'una pivetta di fagotto tolta dal corpo dello stromento. Anche alla pivetta d'un Obuè un uomo abile ed esercitato potrà far formare successivamente, col comprimerla sempre maggiormente colle labbra, più tuoni:

Giacche costi c'è un così valente Professor d'Obuè io pregherei V. P. M.to Rev.da a farli fare le seguenti esperienze. Osservi primieramente qual mutazione di tuono egli sia capace di cagionare in una pivetta separata dallo stromento. S'adatti poscia la piva al corpo dell'Obuè e si lascino aperti i fori tutti dello stromento. Adoperati anche in tal caso gli artificj tutti della diversa imboccatura si noti quanto il tuono si può cangiare. Se i miei raziocinj son veri, i quali brevemente or ora le esponerò, il tuono in questa seconda ipotesi non sarà soggetto a tanta variazione quanto nella prima, mentre cioè la pivetta suonavasi da se sola. S'otturino finalmente i fori tutti dell'Obuè ed anche in tale circostanza si ponga mente al cangiamento di tuono che nella voce dello stromento chiuso può farsi, il quale io penso dover esser minore dell'osservato nei due primi casi. Avverta V. P. là M.to Rev .da, che nella presente investigazione non àno a mettersi a conto i salti di Ottava, di Duodecima, di Quartadecima etc. analoghi a quei della tromba, i quali da cagioni che ora non mi giova considerare traggon l'origine.

Per darle un saggio dei miei pensamenti, io distinguo tre generi di stromenti da fiato. In quelli del primo genere il tuono viene determinata dalla corda d'aria che riempie il tubo dello stromento, e tali sono le canne d'organo, i flauti, le trombe; i corni da caccia etc.

Il tuono negli stromenti del secondo genere dipende dalle labbra della pivetta più o meno aperte, e dall'aere che in esse s'introduce con minore o maggiore velocità. Di tal fatta sono la glotta che produce la voce nell'uomo, le labbra ristrette per formare il fischio, e certi registri d'organo con pivetta alle quali s'adattano canne, la cui lunghezza non è di gran lunga proporzionale al tuono, che all'orecchio si fa sentire.

Le due mentovate indoli di stromenti s'uniscono finalmente a sonare quelli del terzo genere, nei quali il tuono si determina merce l'union di due cause, ed ubbidisce più l'una che all'altra a misura che o questa o quella è più forte e predominante. Entrano in si fatto numero il Fagotto, e l'Obuè. Mentre la piva è separata dal corpo dello stromento, il tuono resta determinato dalla varia apertura delle labbra d'essa piva; ne la picciola corda d'aria rinserrata nel canello alla piva annesso può gran fatto una tale determinazione turbare. Non così interviene mentre la piva è allo stromento adattata, e che in questo i fori tutti son chiusi per modo d'esempio. La corda d'aria nella nostra ipotesi diviene la causa predominante; e quindi è che la varia imboccatura della pivetta non è valevole ad alterare il tuono dello

stromento salvo che dentro certi ristretti limiti.

Torno a ripetere, che se i miei discorsi son veri resteranno confermati dalla esperienza: che se questa non è conforme a quanto è stato da me divisato, ne ricaverò nonostante il considerabile vantaggio di restare disingannato [...].

Lettera di padre Francesco Antonio Vallotti al conte Giordano Riccati (Udine. Biblioteca Civica, InS. 1027, voi. XXV; pp. 53-55)

M.mo Signore mio Padrone Colendissimo
Padova 14 Dicembre 1741

Feci far ieri l'altro dal nostro Signor Matteo li bramati sperimenti, che a meraviglia corrispondono alli pensamenti dottissimi di V. S.m.ma. Con la pivetta separata dall'Oboè fece un intiero essacordo di voci giuste distinte ed articolate, assicurandomi che arriverebbe anche all'ottava, se avesse una pivetta buona e perfetta, e mi disse che il vero indicio che una pivetta sij perfetta è questo di render le voci tutte di una intiera ottava. Adattata poscia la pivetta allo strumento con lasciar i fori tutti aperti, non ha potuto far più che un tetracordo, ma con intonazione men perfetta che nel primo sperimento. Turati finalmente tutti i fori dell'Oboè non ha potuto far mutazione se non di un tuono, poco più poco meno, ma con intonazione falsa affatto. Mi ha fatto osservare inoltre, che l'Oboè fa un salto di ottava in ogni posizione di dita, e in questa parte veggo che l'Oboè immita le cornette da posta etc. Ho osservato ancora che per cavar un tuono più grave nella pivetta separata, la apriva colle dita avanti di applicarsela alle labra, colle quali comprimendola gradatamente, rinforzando anche il fiato giusta il bisogno ne cavava i tuoni più acuti. Ecco dunque che corrisponde intieramente il fatto alle di Lei speculazioni; proseguisca dunque con coraggio a stendere i dotti suoi pensamenti, acciò non rimanga più lungamente allo scuro la povera Musica. Il celebre Signor Eulero pensa d'aver fatto col suo Trattato ciò che V. S.m.ma sta facendo, ma io credo fermamente che la sua Teoria tenda piuttosto a maggiormente confondere che a rischiarare la vera Teoria musica: e quanto a me tengasi pure tutti gli suoi esponenti della soavità degli intervalli, de generi, de modi etc. All'Italia è ritornata la gloria d'illustrare con perfetta Teoria una scienza che è tutta sua propria, e l'Italia da V. S.m.ma meglio che da ogni altro giustamente l'attende.

M. Giordano Riccati, *Delle Corde ovvero fibre elastiche Schediasmi jìsico-matematici*, Bologna, Nella stamperia di San . Tomrnaso d' Aquino; 767. Dallo *Schediasma VII*, pp. 155-156 (capp. 13 e 14)

XIII. Per confermare vie più la verità, che negli stromenti da fiato l'imboccatura, e la corda d'aria determinano il tuono, il quale obbedisce per dir così a quello dei due elementi, ch'ha maggior forza, feci il seguente raziocinio. La pivetta d'Oboè separata dallo stromento racchiude nella picciola canna una corda d'aria così corta, che l'elemento predominante nella determinazione del tuono dee riputarsi l'imboccatura. Col variar dunque questa, un perito sonatore potrà cavar parecchi tuoni dalla pivetta, i quali facciano oscillare corde d'aria o più lunghe, o più corte della canna, la cui lunghezza alla violenza della imboccatura non ha vigor di resistere. Applicata la pivetta al corpo dell'Oboè, e lasciato aperto ogni foro, la corda d'aria è di lunghezza considerabile, e conseguentemente la diversità dell'imboccatura potrà ottenere minore effetto. Finalmente otturati i fori tutti dello stromento, la corda d'aria diviene talmente lunga, che dalla varia imboccatura verrà cagionata molto piccola mutazione di tuono. Pregai col mezzo del P. Francescantonio Vallotti insigne Maestro di cappella nella Basilica di S. Antonio di Padova il sig. Matteo Lucca famoso sonatore di oboè a tentare gli esperimenti mentovati, i quali a meraviglia corrisposero ai miei pensamenti. Colla pivetta separata dall'oboè fece un intero esacordo di voci giuste, distinte, ed articolate; affermando che sarebbe arrivato anche all'ottava, se avesse avuto in pronto una pivetta buona, e perfetta; giacche il vero indizio della perfezione d'una pivetta si è il render essa le voci tutte d'un intera ottava.

Notò il P. Vallotti, che per cavare il tuono più grave dalla pivetta, l'apriva colle dita prima di applicarsela alle labbra, colle quali poi comprimendola acconciamente, e rinforzando anche il fiato giusta il bisogno,

produceva i tuoni a grado a grado più acuti. Adattata poscia la pivetta allo stromento, lasciando i fori tutti aperti, non ha potuto variar la voce, salvo che per un tetracordo, ma con intonazione meno perfetta che nel primo esperimento. Chiusi all'ultimo tutti fori, non gli è riuscito di far mutazione se non di un tuono a un di presso, ma con intonazione affatto falsa, ed assai disgustosa.

XIV. Nasce il suono falso dal mescolamento di più suoni, che in ragioni ineleganti fra loro si riferiscono. Nella terza esperienza l'aere spinto dentro la pivetta concepisce sforzatamente un suono più grave, o più acuto di quello della corda d'aria contenuta nello stromento, il quale suono non pertanto agisce nella detta corda a cagione dell'unisono prossimo, di maniera che si sentono nel tempo stesso il suono generato dalla pivetta, ed il suono della corda aerea rinchiusa nella canna dell'oboè. Quindi manifestamente si comprova quello, che ho detto di sopra al numero XI. doversi l'imboccatura talmente regolare, che il fiato possa acquistare palpitazioni unisone alle corde d'aria, di cui si vuol fare sentire il suono. In fatti procedendo i sonatori d'oboè per esempio dal grave all'acuto, premono sempre più la pivetta colle labbra, onde la sua apertura si vada gradatamente stringendo, e se in alcuni casi il restringimento non è sufficiente, suppliscono coll'accrescimento della velocità del fiato, il che ne' suoni più acuti suol rendersi necessario.

Giuseppe Nalin

bepioboe@alice.it www.giuseppenalin.com

¹ Troviamo qui citato un Matteo Lucca (evidentemente Luca) "sonatore di oboe". Ma ricordiamo che Luca Bissoli, padre di Matteo, firmava frequentemente lettere dei mandati di pagamento per il figlio; ad esempio il mandato 394 del 31 dicembre 1738 (conservato nell'archivio della Veneranda Arca del Sanlo di Padova busta n. 1045) è così firmato "Io Luca Bissoli a nome di mio Filiolo". Riccati, quindi, scrivendo ventisei anni più tardi può essersi confuso coi nomi, intendendo comunque riferirsi a Matteo Bissoli. Questo è confermato dal fatto che per l'anno 1741 non risultano nello stesso archivio mandati o spese di musica a nome di altri oboisti se non i mandati trimestrali per Matteo Bissoli.

² Un'altra prova sul terzo suono, effettuata questa volta con due oboi e un violino, è illustrata alle pagine 67, 68 dello stesso volume.

Tagli: finalmente uno giusto

Si dice che Raidue abbia tagliato numerose puntate di quella specie di Enciclopedia della Musica che Morgan dovrebbe curare prossimamente su quella rete. Finalmente un taglio giusto!

Debussy allievo di Boulez?

Proprio così, secondo Mario Messinis, direttore artistico del Bologna Festival, il quale sostiene che per capire il ciclo debussiano diretto da Pierre Boulez, sia indispensabile "un cammino contrario: partire da Boulez per arrivare a Debussy". Buono a sapersi!

Iettature sul Nabucco: non c'è il tre senza il quattro

Si è tanto discusso di un Nabucco romano iellato, prima dall'intervento chirurgico a Riccardo Muti, poi dall'infarto del regista, infine dall'indisposizione del soprano. Comunque tutto è andato in porto. Senonché nessuno aveva messo in conto la quarta e ultima iella: la presenza come protagonista di Leo Nucci.

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

di Giuseppe Rausa

4. Massoneria e scenari europei

Un bizzarro girotondo frankista. Jacob Frank è un predicatore ebreo-polacco che organizza intorno alle proprie credenze mistico-nichilistiche un'importante setta dai modi spregiudicati, mal vista all'interno dell'universo ebraico (l'esperto Scholem ne dà un giudizio preoccupato e sprezzante nel suo *Major Trends in Jewish Mysticism*, 1941). Nato nel 1726 a Korolowka (Polonia), Jacob Leibowitz (poi Frank) si dedica alle cose religiose a partire dagli anni cinquanta; seguendo tesi gnostiche dichiara che il peccato e la trasgressione di ogni legge umana sono vie verso la salvezza, si dichiara il nuovo Messia e in seguito predica un Dio femmina, incarnatosi in sua figlia Eva. Spacciandosi apertamente per il Messia, scrive: "Io non sono venuto per innalzare, sono venuto a distruggere e a degradare tutte le cose finché esse non siano scese così in basso che più in basso non potrebbero scendere... Io sono stato scelto perché sono le tenebre dalle quali scaturisce la luce". I rabbini polacchi lo considerano un eretico e lo costringono all'esilio (1756). Frank reagisce: con il suo cospicuo gruppo di seguaci (migliaia di persone) si converte esteriormente al cattolicesimo (1759) e afferma che si possono accettare formalmente altre religioni purché si rimanga segretamente devoti alle sue tesi. Nasce il frankismo, ambigua setta (che giunge fino ai giorni nostri, a volte con figure in posizioni dominanti, soprattutto negli USA) appannaggio di ebrei convertiti spesso per opportunismo all'egemone cattolicesimo, nonché alleati con personaggi importanti della Massoneria, quando non promotore di nuove, più oscure e selezionate sette vicine a quelle dei "muratori". L'operazione è quella tipica degli infiltrati: arrivare all'interno delle strutture del potere religioso tradizionale per indebolirle, depotenziarle e distruggerle dall'interno; al riguardo il "messia" dichiara che i suoi adepti sono "soldati che prendono d'assalto una città passando per le fogne" e che "dobbiamo apparire più cristiani dei cristiani esteriormente. Non dobbiamo mai sposarli però". La filosofia politica di Frank è dunque astuta e perversa: seminare il caos, distruggere troni e altari e approfittare del caos per rafforzare la propria setta; ai suoi predica infatti: "Quando i cani si azzuffano e qualcuno tenta di separarli con un bastone, quelli non se ne curano e continuano a mordersi l'un l'altro. Così noi prenderemo ciò che è nostro, mentre il mondo annegherà nel sangue. Perché rende pescare nel torbido".

Dopo un lungo periodo di confino nella fortezza di Czhestokova (1760-72), in corrispondenza della prima spartizione della Polonia (1772) Frank e seguaci si trasferiscono a Brunn (Brno) in Moravia e vengono in seguito accolti con benevolenza da Giuseppe II. Nel frattempo il predicatore ha formulato un nuovo culto intorno alla propria figlia, ribattezzata Eva Frank, quale madre del futuro Messia. La giovane viene ricevuta dall'imperatore in persona il 19 marzo 1775 e in seguito corrono voci che sia diventata sua amante.

Nel 1786-88 Frank abbandona Brunn e si trasferisce a Vienna (proprio negli anni della più intensa collaborazione tra Mozart e Da Ponte) e nel 1788 si sposta a Offenbach (nei pressi della libera città imperiale di Francoforte), nel vasto castello con tenuta di Isemburg il quale diviene una sorta di piccolo stato, dotato di una tollerata extraterritorialità. In esso Frank agisce come un monarca, dispone di guardie armate e prigionieri e rende impossibile la fuga agli adepti (i quali ingenuamente si sono

spogliati di tutto in favore della setta). Quivi Jacob Frank muore il 10 dicembre 1791; viene sepolto con solenni funerali.

Figura di spicco del movimento frankista a Vienna diviene Moses Dobrushka (nato a Brunn nel 1753), nipote di secondo grado del leader ebreo e suo braccio destro, anch'egli convertitosi al cattolicesimo (nel 1775) insieme a numerosi suoi fratelli e sorelle. Costui prende il nome di Franz Thomas von Schoenfeld, diviene un segreto consigliere dell'imperatore e probabilmente un suo confidente (avrebbe incentivato la dura politica anticattolica; compone inoltre servili sonetti in suo onore, per elogiare il valore del Tedesco contro l'Ottomano, negli stessi giorni in cui Mozart compone i suoi *Kriegslieder*), gli viene conferita la patente di nobiltà di barone e fonda a Vienna nei primi anni ottanta la setta dei Fratelli Asiatici, una loggia massonica (strettamente connessa con la loggia *Zur gekronten Hoffnung*) cui aderiscono decine di nomi importanti della corte asburgica. Tra questi spiccano le figure di influenti amici e protettori mozartiani quali Karl Hieronymus Pálffy von Erdod, il principe Wenzel Paar, il barone Otto Heinrich von Gemmingen (1755-1836), già punto di riferimento del giovane salisburghese nella Mannheim del 1777-78, in seguito trasferitosi a Vienna nel 1782, e soprattutto Franz Joseph Thun-Hohenstein (1734-1800) il quale, insieme alla moglie Wilhelmine, il cui salotto era assiduamente frequentato da Mozart, è uno degli ispiratori e organizzatori del successo praghese del musicista. In particolare il legame di stretta amicizia che lega durante tutto il decennio viennese Mozart alla contessa Thun è uno degli aspetti centrali della biografia del musicista nella capitale asburgica (in una lettera al padre del 24 marzo 1781 scrive: "Sono stato già due volte a pranzo dalla contessa Thun e le faccio visita quasi tutti i giorni. E' la dama più affascinante e più amabile che abbia conosciuto in vita mia e anche lei mi tiene in grandissimo conto. Suo marito è sempre il solito eccentrico cavaliere, però onesto e benpensante"). Non si dimentichi che il principe Karl Lichnowski, amico e compagno di viaggio di Mozart nelle misteriose peregrinazioni verso nord durante la primavera 1789 (Lipsia, Dresda e Berlino), nonché futuro protettore di Beethoven, è genero della contessa Thun come pure il conte Rasumovski, ambasciatore russo a Vienna, grande amico e mecenate di Beethoven (Lichnowski, che aveva fama di "cinico libertino", e Rasumovski avevano sposato due figlie di Wilhelmine).

Dunque Mozart, la cui vicinanza alla setta più rivoluzionaria della Massoneria, quella degli Illuminati di Baviera (cui appartiene il potente bibliotecario di corte van Swieten) è un fatto assodato, vive a Vienna circondato da amicizie "frankiste". La questione si fa però assai più rilevante con la comparsa di Lorenzo Da Ponte, quasi certamente presentato a Mozart nella casa del banchiere barone Raimond Wetzlar intorno al 1783-84 (nelle *Memorie* il librettista scrive: "Mozart, cui in quel medesimo tempo ebbi occasione di conoscere in casa del barone Wetzlar, suo grande ammiratore e amico..."). Da Ponte e Wetzlar sono entrambi ebrei convertiti (Da Ponte, come già detto, si chiama in realtà Emmanuel Conegliano; ha fatto proprio il nome del vescovo che lo ha battezzato a Ceneda nel 1763) e si possono ragionevolmente ipotizzare loro simpatie e sincronie con il frankismo; il legame di Mozart con Wetzlar è poi così profondo nei primi anni ottanta che il compositore decide di dare al suo sfortunato primogenito (di cui si è parlato all'inizio), nato nel giugno 1783, il nome di Raimond seguito in seconda posizione dal nome del padre, Leopold. Wetzlar sarà anche il padrone di casa del musicista in un certo periodo nonché una fonte costante cui attingere denaro a prestito, a condizioni vantaggiose. La figura del banchiere non è stata mai approfondita; eppure nelle poche pagine che il reticente Da Ponte dedica al suo rapporto con il salisburghese, Wetzlar riveste un ruolo centrale; il letterato giunge ad attribuirgli (come si è già visto) l'iniziativa di pagare di tasca propria una traduzione del testo delle *Nozze*, da ricavarsi da quella misteriosa versione *Singspiel* che girava per la Germania nel 1785 e che Giuseppe II aveva vietato a Vienna; inoltre lo scrittore parla dell'intento di Wetzlar di

diffondere un testo proibito e politicamente rivoluzionario, coerentemente quindi alle iniziative degli Asiatici, degli Illuminati e dei frankisti. In definitiva Da Ponte propone la centralità dell'operato di Wetzlar nei primi anni viennesi di Mozart allorché dichiara: "voi, gentilissimo signor barone... che amaste e stimaste tanto quell'uomo celeste e che pur una parte avete nelle sue glorie...". Quale sia stata questa "parte" la musicologia mozartiana non si è sentita curiosa di indagare.

eSi è rilevato che la trilogia italiana di Mozart, voluta da Giuseppe II, cade a Vienna nel disinteresse e anzi viene boicottata da buona parte del pubblico conservatore che vi rileva un atteggiamento amorale e oltraggioso. Ancora nell'Ottocento *Don Giovanni* e *Così fan tutte* ricevevano in ogni sede (Beethoven compreso) giudizi irritati quanto al contenuto immorale. L'audacia del duo Da Ponte - Mozart (incentivata da nobili, banchieri e alte cariche della Massoneria) può dunque essere ricollegata alle tesi frankiste: la necessità del peccato, il gusto della trasgressione, il dio femmina, l'adorazione della donna elevata a semidivinità sono in fondo le tematiche di quelle opere (si è detto del compiacimento presente nel *Don Giovanni* mozartiano, assai distante dal tono di severo distacco che anima invece la partitura di Gazzaniga).

Se per Da Ponte non abbiamo prove concrete di una affiliazione al gruppo degli "Asiatici", tuttavia la perenne vicinanza con l'avventuriero Casanova (i due sono in contatto praticamente per due decenni, dai giorni veneziani del 1776 fino alla metà degli anni novanta; il letterato di Ceneda, cacciato da Vienna, passa per Dux nell'agosto 1792 per scambiare notizie e informazioni a conferma della loro "fratellanza"; le comunicazioni epistolari tra i due si infittiscono tra il 1791 e il 1795) è un ulteriore motivo di conferma di quanto ipotizzato. Lo stile di vita e i testi venati di erotismo dei due letterati erano istintivamente improntati a quel libertinismo nichilista, soggiogato dalla grazia femminile, aderente alle tesi del frankismo. In fondo lo stesso *Don Giovanni* (cui, lo ricordo, collabora anche l'avventuriero veneziano), partitura venata di un'ambigua simpatia nei confronti di un prepotente seduttore macchiatosi di omicidio, potrebbe essere inteso in larga parte come un manifesto della visione "anarcoide" di Jacob Frank (si consideri che il concertato finale, che vorrebbe esporre un bilancio morale, si traduce in una pagina musicale fredda e insincera, tra l'altro eliminata nella versione viennese del 1788). Se così fosse, se tali lavori fossero esplicitamente improntati a quella dottrina, il totale silenzio dell'epistolario mozartiano e delle memorie dapontiane troverebbe un'ulteriore ragion d'essere.

C'è tuttavia qualcosa di più concreto: Giacomo Casanova conosceva da anni Eva Frank e tra le carte di Dux si trova una lettera del settembre 1793 con la quale il bibliotecario invia ben trecento fiorini (presi a prestito da un usuraio praghese) alla "divina fanciulla" in difficoltà economiche dopo la morte del padre, appoggiandoli su una banca di Lipsia. Un Casanova stanco e tutt'altro che benestante, per una volta non chiede prestiti o favori; al contrario, ubbidiente, quasi "devoto", invia quanto gli viene richiesto, faticando a far presente la necessità di riavere quella somma. In tale missiva, egli si rivolge alla donna come a una persona conosciuta molto tempo addietro e parla di "nostra conoscenza di vecchia data", confermando il sospetto di una sua adesione al frankismo risalente almeno agli anni ottanta. A questo fatto si aggiunga la coincidenza che nell'estate 1785, allorché Casanova lascia Vienna (giugno) per recarsi a "prendere servizio" a Dux (settembre 1785), egli fa una lunga tappa proprio a Brunn durante la quale certamente ebbe contatti con una personalità di spicco come quella di Frank il quale, come si è detto, risiedeva con un ingente seguito armato nella città morava. Fino a che punto l'ultima parte della biografia di Casanova va dunque riletta alla luce del frankismo? L'incarico del conte Waldstein, massone ed esoterista, è in qualche modo connesso con la presenza dei Frank a Brunn, a non eccessiva distanza da Dux? A partire dal 1789 Casanova si dedica alla stesura delle proprie fluviali memorie scritte in francese e lasciate allo stato di manoscritto nel

castello dei Waldstein (*Histoire de ma vie*, 4546 pagine), un documento eccezionale intorno all'Europa del Settecento e al tempo stesso un grande inno in favore di una sensualità libera da ogni remora morale. Il letterato veneziano le redige soprattutto per combattere il "mortale nemico della noia", cosciente dell'impossibilità di stamparle anche perché, come ebbe a dichiarare, "nessun paese in cui siano in onore i buoni costumi, pubblicherà queste mie memorie". Dunque un giudizio di sapore frankista sigla il senso più intimo di questo immenso lavoro.

Si aggiunga che nel fondamentale saggio *Il filosofo e il teologo* (1789 circa) Casanova si dimostra veementemente critico di tutte le religioni, a suo dire fondate su illusioni, fantasie e imposture mentre elogia solamente la fede nella religione naturale, nel teismo e nella ragione. Si tratta di un testo innervato da una straordinaria erudizione, ricco di riferimenti ai testi gnostici, dissacratorio e sprezzante sia nei riguardi del personaggio storico di Gesù ("predica l'uguaglianza, mezzo sicuro per piacere alla canaglia...") e dei suoi apostoli (definiti "fanatici ignoranti"), sia nei confronti delle credenze cristiane. Tale scritto, probabilmente il più "sovversivo" dell'autore, viene quindi prudentemente lasciato tra i manoscritti (toni tanto aspri e irridenti si ritroveranno solo un secolo dopo, nei testi più accesi di Nietzsche); la sua pubblicazione avrebbe potuto valergli un processo nella aule della Santa Inquisizione. Di contro, da abile scettico, Casanova si professa, nella quotidianità di Dux, buon cristiano al fine di evitare ogni forma di persecuzione cattolica. Nel testo citato però egli afferma senza mezzi termini di essere "un uomo di lettere che non ha fede... ma che per ragioni di interesse, o di impiego, è costretto a mostrarsi cristiano pubblicamente". Questa logica della maschera e della simulazione è in fondo la stessa dei frankisti: permette a Casanova, ai seguaci di Frank come agli "illuminati", di agire indisturbati entro i confini dell'universo cattolico per gradualmente demolirlo dall'interno (seguendo tale logica il massimo esito per la setta potrebbe ben dirsi il raggiungimento del soglio papale; e va allora detto che circolano voci che vorrebbero Giovanni Paolo II ebreo frankista, tesi alquanto romanzesca la quale tuttavia può incuriosire considerando la politica complessiva del Vaticano di Wojtyła, il suo legame di ferro con gli USA di cui fu sostanzialmente il candidato nei due Conclave tenutisi a breve distanza nel 1978, l'ossessiva autocritica nei confronti della storia della Chiesa con annesse richieste di perdono per i numerosi errori, la grande attenzione al mondo ebraico).

Anche l'originale ripensamento della figura di Casanova operata da Fellini nel noto film del 1976 si orienta, con perfetta coerenza, verso la tesi frankista della necessità del peccato, dell'odio per il cattolicesimo e soprattutto dell'adorazione del Dio femmina; in fondo l'intera filmografia del regista emiliano, a partire dal fondamentale *La dolce vita* (1960), potrebbe essere riletta come un omaggio alle tesi gnostiche del predicatore ebreo-polacco (la sequenza dell'iniziazione di Marcello per opera della "dea" Ekberg nella fontana di Trevi è in tal senso esemplare).

Tornando al nostro compositore, c'è un piccolo evento (passato quasi inosservato) che può indicare un concreto rapporto con il frankismo (oltre alla sua vicinanza con il gruppo degli Asiatici di Schoenfeld): nel misterioso (quanto a finalità) viaggio effettuato nell'autunno 1790 a Francoforte, nei giorni in cui nella città tedesca avviene l'incoronazione di Leopoldo II (alla quale Mozart non è stato invitato, la qual cosa costituisce segno inequivoco del suo essere caduto in disgrazia; le celebrazioni musicali sono affidate a Salieri), il musicista visita proprio la cittadina di Offenbach dove, come si è detto, risiede Frank (il quale tra l'altro è presente a Francoforte tra i notabili, all'incoronazione di Leopoldo II). Sappiamo che il salisburghese vi incontra il compositore Johann André (Offenbach 1741, ivi 1799; autore di numerosi Singspiele tra cui il massonico *Die Entführung aus dem Serail*, rappresentato a Berlino nel 1781 sullo stesso libretto utilizzato da Mozart per Vienna nel 1782) e il suo giovane figlio, il compositore e violinista Johann Anton André (Offenbach 1775 - ivi 1842), entrambi

appartenenti alla liberamuratoria, che possiedono una importante stamperia musicale che pubblica, tra l'altro, numerose raccolte di canti massonici. Sarà proprio il secondo ad acquistare da Constanze l'intera raccolta dei manoscritti mozartiani (nel 1800) rimasti in suo possesso (dopo numerose alienazioni) e a pubblicarla gradualmente a Offenbach. La visita mozartiana dell'ottobre 1790 è tanto più significativa in quanto il compositore pensa bene di non parlarne con alcuno (le lettere a Constanze tacciono il fatto); è per puro caso che l'evento si è tramandato: Mozart si intrattene galantemente con una impiegata di André, la fece ballare e costei raccontò il fatto alla figlia, la quale lo affidò a un libro di memorie cittadine (ag *Bilder und Geschichten aus Offenbachs Vergangenheit*). A Offenbach Mozart fece visita a Jacob Frank? Aveva qualcosa da chiedere - ora che, dopo la morte di Giuseppe II, si trovava in una posizione oggettivamente difficile - a questo importante personaggio, in qualche modo connesso con la corte asburgica? Era questa la segreta finalità di un viaggio per intraprendere il quale Mozart si era indebitato per una forte cifra, peggiorando ulteriormente una situazione finanziaria disastrosa?

Intorno ai misteriosi debiti di Mozart, che divengono motivo di ossessive preoccupazioni per il compositore nel periodo 1788-91, si potrebbe anche avanzare la congettura di forti donazioni alla setta di Frank, la quale risiede a Offenbach, immersa in un lusso sfrenato e "protetta" da importanti milizie personali del leader carismatico. Il "messia" impone a tutti gli adepti elargizioni continue e tasse fisse (necessarie per sostenere il suo piccolo esercito-comunità) fino a causare la rovina di molti di loro i quali divengono così suoi ospiti fissi al castello di Isemburg. In cambio promette potere e future, immense ricchezze. Afferma: "Io ho ogni potere e voi siete per me come la creta nelle mani del vasaio". In tal caso bisognerebbe capire quale fosse l'attesa contropartita per il musicista in relazione a queste donazioni.

Nella tempesta che travolge l'Europa intorno al 1790 le nostre figure conoscono una sorte spesso amara ed enigmatica. La fredda lontananza di Leopoldo II dai nostri personaggi indica la loro caduta in disgrazia: il Potere ora teme la creatura che ha "allevato" e la colpisce. Da Ponte viene esiliato; Mozart muore il 5 dicembre, probabilmente ucciso dalle bastonate di Hofdemel; Jacob Frank muore a Offenbach il 10 dicembre 1791 (vi saranno solenni funerali in quel caso); a Dux Casanova viene a sua volta bastonato dall'acerrimo nemico, il giovane Wiederholt, per ordine del sottotenente e maggiordomo Feltkirchner l'11 dicembre (una ben curiosa coincidenza di date); Von Schoenfeld, lasciata Vienna nei primi anni novanta, si trasferisce nel 1792 dapprima a Strasburgo, poi nel cuore della rivoluzione, a Parigi, prendendo il nuovo nome di Junius Frey (insieme al fratello Emmanuel e alla sorella Leopoldine, quest'ultima andata in moglie a Chabot, altro personaggio di spicco della rivoluzione). Nella capitale francese dove (come scrive lo storico Albert Mathiez in *Danton e la pace*, 1919) "riceveva spesso cambiali dall'estero e non aveva risorse dichiarate", Dobrushka - Schoenfeld - Frey partecipa ai disordini delle Tuileries dell'agosto 1792, è il più fervente dei rivoluzionari (così come era stato un fervente cattolico, poi un fervente sostenitore di Giuseppe II ecc.) e si lega alla corrente di Danton. Fornisce ingenti denari ai giacobini, predica la guerra contro l'infame Austria (con formidabile faccia tosta giunge a parlare con spregio della casata degli Asburgo e perfino del suo ex protettore Giuseppe II, parlando del "sangue delle centinaia di migliaia che Giuseppe II sacrificò alla sua ambizione quando scatenò la guerra contro il popolo principesco degli ottomani..."), acquista case e fortezze andate all'asta in quanto abbandonate da aristocratici in fuga (dispone di enormi capitali che gli giungono dall'estero, ma nessuno capisce da chi precisamente). Insomma Dobrushka - Schoenfeld - Frey mette in pratica il precetto frankiano della zuffa dei cani, del seminare odio e disordine per potere "pescare nel torbido", ma non è abbastanza abile; presto altri emigrati tedeschi a Parigi riconoscono in lui il barone Schoenfeld, stimato confidente dell'imperatore. Viene quindi travolto (col fratello)

dapprima dalle denunce, poi dallo scandalo per le ruberie e per le turbative del mercato connesse allo scandalo della compagnia delle Indie, nonché dal grave sospetto che riguarda Danton, gli ebrei moravi e altri, di essere al soldo degli Inglesi e degli Austriaci; quest'ultima tesi (i fratelli Frey legati alla Massoneria inglese) si aggiunge all'idea generale di un'infiltrazione dei club giacobini ad opera degli Illuminati tedeschi (Mirabeau, supposto finanziatore di Danton, era legato agli Illuminati di Baviera; a Londra intanto operano Da Ponte e il conte Joseph Waldstein). L'inflessibile Robespierre li fa arrestare (li definisce i "due furfanti più abili che l'Austria abbia mai vomitato tra noi"), processare in due giorni (3-4 aprile) e condannare per spionaggio. Il 5 aprile 1794 i fratelli Frey (alias Dobruska), Chabot, Danton e Desmoulins vengono tutti ghigliottinati.

Al confronto di questo avventuroso e incredibile percorso umano, le percosse subite da Casanova appaiono un evento marginale; esse però meritano lo stesso un approfondimento. Il sottotenente in congedo Feltkirchner viene assunto da Joseph Waldstein come maggiordomo di Dux nel 1787; vi rimarrà fino al 1793-94 quando, come riservista, verrà richiamato nell'esercito per fronteggiare le invasioni francesi. Feltkirchner diviene rapidamente un aperto nemico del bibliotecario il quale si sente "spiato" dall'ex militare che disprezza (e contro il quale scrive, nel 1791-92, le ventuno *Lettere a un maggiordomo*); è possibile che Feltkirchner fosse stato mandato a Dux (da quella zelante e minacciosa polizia segreta creata da Giuseppe II) proprio per controllare i movimenti e le attività di Casanova. Nel settembre 1791 lo scrittore veneziano partecipa (e si fa notare) ai festeggiamenti praguesi in onore di Leopoldo II (non sappiamo se incontra Mozart); in quell'occasione ha numerosi colloqui con la principessa Maria Theresa di Lichtenstein (1738-1814), madre di Joseph Waldstein. Certamente tali conversazioni ebbero cattivo esito poiché la donna, in precedenza legata a Casanova da un rispettoso rapporto epistolare (nel quale trattava anche questioni riservate della famiglia Waldstein), lo umilia con una lettera brusca e quasi scortese. E' possibile che nel momento della liquidazione di Asiatici e Illuminati, Leopoldo II si ricordi anche dell'enigmatico Casanova e lo faccia intimidire per il tramite di Feltkirchner. Il conte Joseph Waldstein ha lasciato il castello boemo nel settembre 1790; dopo essere passato (come Mozart) da Francoforte per l'incoronazione di Leopoldo II, si è spostato nella Parigi rivoluzionaria dove di lui si perdono le tracce; tornerà a Dux solo nel 1793. Da Ponte, in costante rapporto epistolare con Casanova nei primi anni novanta (al quale peraltro chiede continuamente denaro, come pure al conte Joseph Waldstein), si dice informato sulle attività del conte e riferisce a Casanova che i giacobini hanno tentato di "squartarlo" perché il conte ha cercato di organizzare la fuga del re; ma si tratta (come sempre nel caso di da Ponte) di affermazioni senza riscontro. La mattina dell'11 dicembre 1791 Wiederholt, aiutante di Feltkirchner, bastona il bibliotecario il quale si precipita a informare del fatto il borgomastro, affermando che ora teme per la sua vita ed è obbligato a girare armato (nella denuncia scrive: "me cum pistolesis ambulare ut vitam meam defendam"). Se in qualche marginale modo l'avventuriero veneziano continua a tessere qualche tela massonica, ora è avvisato che i tempi stanno mutando e la tolleranza del Potere è esaurita.

Una setta minacciosa. La setta degli Illuminati di Baviera, movimento trasversale a differenti logge della Massoneria viennese, viene fondata a Ingolstadt nel maggio 1776 dal professore di diritto canonico Adam Weishaupt (anche in questo caso un ebreo convertito, entrato a far parte dei gesuiti e poi spretato). Si tratta di una società segreta progressista e rivoluzionaria che si ispira al più radicale materialismo ateo, ai principi dell'ugualitarismo, dell'odio per ogni privilegio nobiliare ed ecclesiastico, al principio rousseauiano della comunanza dei beni. Una totale segretezza avvolge la setta (i suoi adepti adottano un secondo nome; il fondatore si fa chiamare significativamente Spartacus) la quale si diffonde rapidamente a sud (Vienna e Italia "austriaca") e a nord; ad essa aderisce perfino Goethe

(Abaris). In particolare a Vienna, dove può contare sull'adesione di figure di primo piano quali il geologo Ignaz von Born (Furius Camillus), il bibliotecario di corte van Swieten, il conte Franz Joseph Thun (Eques ab horologio), Joseph von Sonnenfels (Fabius) e altri, gode della protezione interessata di Giuseppe II il quale, noto in tutta Europa per i suoi ideali "illuminati", diviene un faro per i complottisti della Baviera che operano per giungere all'annessione di Monaco all'Impero guidato dall'imperatore asburgico (il cui principale obiettivo politico è, da sempre, la conquista della ricca regione confinante). L'ordine di Weishaupt viene logicamente proibito dall'elettore Karl Theodor nel 1784 in Baviera, ma continua a operare fuori di essa. Il catechismo rivoluzionario degli Illuminati prevede una totale "rieducazione" dell'individuo ai principi della pura ragione; scrive Weishaupt: "non possiamo adoperare le persone così come sono, ma le dobbiamo prima forgiare" (lettera del 10 marzo 1778); e altrove: "Vogliamo che gli adepti stessi arrivino a professare queste idee, senza che se ne accorgano". A tal fine il capo carismatico della società segreta stabilisce una serie di opprimenti controlli individuali per cui ciascun superiore deve mensilmente relazionare intorno ai progressi ideologici dei suoi sottoposti, intorno ai loro pregiudizi e ai passi avanti compiuti dai medesimi per liberarsene. Come si vede agevolmente, le tragedie dei totalitarismi del Novecento, generate dall'ottusa credenza di potere creare l'"uomo nuovo" (fascista, nazista o comunista; cambia poco in tal senso) sono ben radicate in questi presuntuosi programmi dell'estremismo massonico. Inoltre si possono rilevare notevoli somiglianze con la setta frankista sia nella predicata visione gnostica del reale che approda all'idea del caos, della sospensione delle leggi come a un fatto di salutare rigenerazione, sia nella curiosa vicinanza che entrambe le formazioni ebbero con i capitali dei Rothschild (originari di Francoforte). E' fondamentale in tal senso la testimonianza di Moses Porges, un giovane frankista (che operava anche come "soldato" al castello di Isemburg) il quale, resosi conto della truffa perpetrata nei confronti dei creduloni adoratori della "dea" Eva, riesce a fuggire rocambolescamente durante un suo turno di guardia (corre l'anno 1800). Egli racconta che quando Eva Frank riceveva donazioni in titoli glieli affidava ed egli si recava dal vecchio Rothschild a Francoforte per farseli convertire in contanti.

Illuminati e Asiatici sono certamente alleati, si avvalgono di personaggi autorevoli (si notano nomi appartenenti a entrambe le formazioni) nell'ambiente dell'aristocrazia viennese e hanno in Mozart il principale referente nell'ambito musicale. Gli Illuminati posseggono varie diramazioni centro-europee; in questa sede interessa soprattutto la "cellula" di Bonn degli anni ottanta (la quale a un certo punto di trasformò in Lese Gesellschaft) cui aderiscono Christian Gottlob Neefe, Ferdinand von Waldstein (fratello di Joseph), il giovane Beethoven (in seguito accolto con tutti gli onori dalla stessa cerchia nobiliare, prima impegnata a sovvenzionare Mozart: Karl Lichnowski, amico di Mozart e destinatario di una famosa e ultra citata missiva del conte Ferdinand von Waldstein intorno al talento del musicista di Bonn, diverrà il suo principale mecenate) e il musicista e futuro editore Nikolaus Simrock (1751-1832; amico e referente nei decenni successivi di Beethoven), ossia un gruppo che opera all'interno della cappella musicale guidata da Andrea Luchesi (1741-1801) nella provincia retta dal 1784 al 1794 dall'elettore Max Franz (1756-1801), fratello di Giuseppe II e amico personale di Mozart (gli esordi viennesi del salisburghese avvengono soprattutto sotto la protezione dell'arciduca che riceve spesso il coetaneo e gli procura concerti e allievi al punto che il fiducioso compositore può scrivere al padre, il 23 gennaio 1782, che "se egli fosse già Principe Elettore di Colonia, a quest'ora io sarei già il suo Kapellmeister"). E' attivo dunque il curioso triangolo che comprende Vienna, Bonn e Praga: in queste tre città si muovono e comunicano tra loro personaggi implicati in fratellanze rivoluzionarie coperte da svariate, fantasiose etichette: Ferdinand von Waldstein e Lichnowski, Da Ponte e Casanova, Mozart e Beethoven, la famiglia Thun e van Swieten. Nell'ottobre 1791 a un Leopoldo II, preoccupato nuovo imperatore, un tempo vicino alle logge ma ora (dopo la Bastiglia e Varennes) assai sospettoso,

giunge la fondata segnalazione che gli Illuminati e altri progettano disordini nella capitale e nell'impero, sul modello di quelli parigini. Il monarca reagisce: fa allontanare il principale imputato ovvero Johann Baptist Schloissnigg (esponente degli Illuminati), segretario di gabinetto, tutore dell'arciduca Francesco e amico di Swieten; a quel punto l'omicidio per bastonatura di Mozart (forse preterintenzionale), ad opera di Hofdemel, potrebbe essere stato caldeggiato nelle alte sfere quale evento esemplare ("colpiscine uno per educarne cento" si diceva durante gli sciagurati anni di piombo italiani), un monito per gli Illuminati e gli Asiatici frankisti che sarebbe poi apparso in tutto il suo sinistro bagliore attraverso la liquidazione del potente bibliotecario van Swieten (come noto uno dei principali capi degli Illuminati), licenziato appunto il 5 dicembre 1791. Non sappiamo se la celebre testimonianza di Constanze su un Mozart preoccupato di venire ucciso (avvelenato) sia attendibile; tuttavia essa risalirebbe proprio alla fine dell'ottobre 1791, in corrispondenza dell'epurazione condotta da Leopoldo II tra gli Illuminati, a seguito del complotto scoperto. Swieten dunque, il principale sostenitore del salisburghese, viene liquidato quel 5 dicembre quando deve, in tutta fretta, occuparsi delle enigmatiche e totalmente inusuali procedure di sepoltura di Mozart attraverso le quali l'ex uomo di stato cerca di far scomparire (con il corpo del compositore) ogni segno dell'infamante violenza subita. Per tali vie cerca anche di minimizzare il peso della minaccia che l'ordine degli Illuminati sta subendo in questo frangente. Passata la tempesta, morto Leopoldo II (il 1° marzo 1792, anche lui in circostanze poco chiare), Swieten riuscirà a risorgere nell'epoca di Francesco II (verrà reintegrato nella sua carica di presidente della Commissione Studi nel 1793).

Si tenga conto che la pratica dell'intimidazione era ampiamente praticata dal Potere nel Settecento; infatti anche il noto evento dell'arresto di Giacomo Casanova a Venezia nel 1755, della sua condanna a cinque anni e della successiva celebre fuga dai Piombi (1756) si iscrive in questa logica: le autorità veneziane avvertono i massoni di terminare i loro oscuri maneggi mediante la punizione inflitta a un membro noto ma di origine plebea; la cosa deve servire di lezione agli aristocratici che si sono compromessi con la nascente setta, già due volte apertamente condannata da Roma (da Clemente XII nel 1738 e da Benedetto XIV nel 1751).

Un caso ancora più eclatante e a suo modo connesso con la morte di Mozart riguarda la fine ingloriosa di Giuseppe Balsamo, altrimenti noto come conte di Cagliostro. Questo personaggio, il cui percorso si intreccia più volte con quello di Casanova sempre all'interno dell'universo massonico europeo, viene arrestato a Roma nel dicembre 1789 in quanto agitatore massonico (ha perfino redatto un memoriale entusiasta dei fatti rivoluzionari di Parigi), cui si aggiungono le abituali accuse di eresia e di frode. Dopo i fatti del luglio francese il potere ecclesiastico, come quello asburgico, è deciso a fornire un esempio clamoroso: Cagliostro è celebre, nel bene e nel male, in tutta Europa; si allestisce per lui quindi uno spettacolare processo della durata di oltre un anno durante il quale viene accusato di essere un capo degli Illuminati (cosa assai dubbia), di avere attentato alla sicurezza dello Stato e nell'aprile 1791 viene condannato a morte, pena commutata da Pio VI nel carcere a vita nella fortezza di San Leo, dove l'avventuriero muore nel 1795. L'operazione sortisce l'effetto desiderato: nel breve volgere di pochi mesi tutte le figure rilevanti della Massoneria romana o espatriano o entrano in un "sonno profondo". Ancora una volta il Potere colpisce una figura minore, appartenente al ceto plebeo, per avvisare i numerosi aristocratici che la festa è finita. Pochi mesi dopo a Vienna Leopoldo II segue l'esempio di Roma. Un'ulteriore curiosa "assonanza": il corpo di Cagliostro viene seppellito in terra sconosciuta, in luogo ignoto; le autorità negano a Cagliostro, come a Mozart, una dignitosa sepoltura.

Un altro aspetto sul quale è doveroso riflettere riguarda il nobile e ben noto discorso di commiato tenuto dal librettista Karl Friedrich Hensler alla loggia massonica Zur gekronten Hoffnung (di cui era

secondo sorvegliante) in memoria di Mozart. Esso avviene nell'aprile 1792, dunque cinque mesi dopo la morte del compositore, decisamente troppo tardi. D'altro canto, se l'ipotesi della morte di Mozart come parte di un'epurazione voluta dall'irritato Leopoldo II è vera, nessuna celebrazione di questo tenore, dedicata a un presunto nemico della sicurezza dello stato, era possibile con Leopoldo II in vita.

E' arcinoto che Mozart entra a far parte della Massoneria viennese nel 1785. D'altro lato l'importanza di tali gesti ufficiali ha valore relativo quando si tratta di società segrete. Nei suoi monumentali *Mémoires pour servir à l'histoire du jacobinisme* editi in cinque volumi a Londra nel 1797, Augustin Barruel fornisce un quadro chiaro e documentato del modo di procedere della setta degli Illuminati, la più radicale e decisa a determinare fatti apertamente rivoluzionari. Lo studioso ci racconta che Weishaupt crea la figura del "reclutatore" ("l'Insinuante") e gli dà indicazioni precise: tenere d'occhio i giovani tra i diciotto e i trent'anni, della borghesia produttiva e artistica, possibilmente tra coloro che mostrano un indole frustrata e scontenta. Costoro devono essere irretiti nell'ambito della setta lentamente; solo dopo un noviziato di almeno due anni, durante il quale devono dimostrare di essere in grado di rispettare le regole del silenzio e del segreto, saranno realmente introdotti in cerchie più ampie. Fino a quel momento rimangono sotto la stretta e unica tutela del loro reclutatore il quale ha l'obbligo di controllarli costantemente.

Il personaggio di Mozart, al suo clamoroso esordio nella capitale, dopo lo sfrontato litigio con il conte Arco e la spavalda ribellione all'arcivescovo Colloredo (1781), rappresentava un caso esemplare di quello che Weishaupt andava cercando. E' altamente probabile che il salisburghese, già venuto in contatto con gli Illuminati nei suoi soggiorni a Mannheim e a Monaco del 1777-79 (si pensi al barone Gemmingen) e poi durante la messa in scena dell'*Idomeneo* nella capitale bavarese (novembre 1780 - gennaio 1781), venga "arruolato" negli Illuminati da colui che sarà il suo costante "angelo custode" a Vienna, la sua nera ombra, il barone Gottfried van Swieten. Appartenente agli Illuminati, l'influente bibliotecario di corte, protetto da Giuseppe II, diviene fin dal 1781 uno zelante estimatore di Mozart: lo invita continuamente a casa propria per accademie e concerti ("tutte le domeniche alle 12" scrive il musicista, per una serie di piccoli concerti da camera, ma forse anche per dar modo al "reclutatore" di controllare il neoaffiliato), lo introduce nelle cerchie più esclusive, ne facilita l'ascesa sociale nella prima metà del decennio. Si potrebbe arrivare a pensare che la scelta definitiva di abbandonare l'odiata Salisburgo per tentare la carriera nella capitale sia stata determinata proprio dalle assicurazioni di van Swieten e dell'Ordine degli Illuminati. Se Mozart è un novizio nei primi anni ottanta, quando nel 1785 entra ufficialmente nella Massoneria è già una figura di rilievo nell'universo delle società segrete. Nella seconda metà del decennio, quando le cose musicali per il compositore sembrano volgere al peggio a Vienna, chi continuerà a sostenerlo contro tutti sarà sempre van Swieten: fa impressione vedere che il lunghissimo elenco dei sottoscrittori delle sue accademie si è totalmente dileguato alla fine degli anni ottanta, con l'eccezione del bibliotecario, unico firmatario in occasione di uno degli ultimi tentativi del compositore in quella direzione. Non solo. Nel 1788-89 Swieten affida al salisburghese le revisioni e le esecuzioni concertistiche di una lunga serie di opere haendeliane (1 *Acis e Galathea* nel novembre 1788; il *Messia* nel marzo 1789; l'*Alexander Feast* nel giugno 1790 e l'*Ode a S. Cecilia* nel luglio 1790) presso la propria Società dei Cavalieri che da oltre un decennio si occupa del recupero di partiture del barocco tedesco. Ancora Swieten è l'unico protagonista nel funereo scenario del 5 dicembre 1791: egli organizza la frettolosa e indecente sepoltura, allontana Constanze dalla abitazione (la spedisce da un "fratello") e, secondo le regole dell'Ordine, "ripulisce" la casa di Mozart da ogni possibile taccia della sua appartenenza alla liberamuratoria. Mozart appartenne all'Ordine degli Illuminati e Swieten fu quasi certamente il suo "superiore" il quale, in questa delicata

fase conclusiva di depistaggio e occultamente della tragedia, obbedisce a uno dei tanti minuziosi precetti fissati da Weishaupt: “Tutti i cattivi successi dell’ordine devono essere occulti agl’inferiori”. Se la morte di Mozart è un monito e una forma di intimidazione nei confronti della setta, Swieten fa del suo meglio per rendere l’evento marginale (i funerali si tennero già il giorno dopo, in forma strettamente privata), accidentale, dovuto a cause naturali (una improvvisa, fatale malattia). La stragrande maggioranza della musicologia dei secoli a venire segue in modo disciplinato le sue indicazioni, approva la sua messa in scena non senza un certo imbarazzo.

Si è già ricordato che gli Illuminati “rinominavano” gli adepti con un nome di “battaglia”; la setta inoltre possedeva numerosi cifrari e codici usando i quali gli affiliati potevano facilmente intendersi tra loro, senza farsi comprendere dalle comuni genti. Così, una volta preso atto che Vienna “si scriveva” Roma e Austria figurava come Egitto, le scelte contenutistiche delle due ultime opere di Mozart (nate entro elitarie cerchie massoniche, praguesi quelle del *Tito*, viennesi quelle del *Flauto*) appaiono limpide e chiare: nella *Clemenza*, ambientata a Roma alias Vienna gli Illuminati chiedono a Leopoldo II la prosecuzione della politica tollerante e riformista di Giuseppe II, nonché di apertura nei confronti delle società segrete le quali d’altro canto sembrano voler recedere da ogni intento sovversivo (i cospiratori Sesto e Vitellia - tra l’altro responsabili, nel Finale primo, di un simbolico incendio alias rivoluzione di Roma-Vienna nel quale sembra morire l’imperatore - rivedono le loro posizioni e vengono alla fine perdonati); invece nel *Flauto*, ambientato in Egitto alias Austria, la setta esprime la presuntuosa disponibilità a prendere sotto la propria ala protettrice il principe Tamino ovvero Leopoldo II (vedi capitolo successivo). Quest’ultimo però non si lascia né convincere, né intimidire. D’altro canto tra l’estate 1791 e la primavera 1792 numerosi furono i gesti clamorosi (il complotto giacobino sventato; la liquidazione di van Swieten) e le morti “accidentali” (von Born, Mozart e infine lo stesso Leopoldo II). La definitiva verità su questo scottante snodo storico è quasi certamente irrecuperabile.

Giuseppe Rausa (7- continua)

Conservatori: scuole di alta specializzazione

“I conservatori rischiano di essere trasformati in scuole di musica per tutti con una conseguente secondarizzazione indiscriminata, mentre devono restare scuole di alta specializzazione”. Così la pensa Roberto Cappello, insigne pianista e neodirettore del Conservatorio “A. Boito” di Parma. Ne siamo anche noi pienamente convinti.

La tragedia a lieto fine

Gli operatori economici vedono già nella tragedia dello tsunami giapponese il finale roseo determinato dal fatto che dopo la catastrofe la ricostruzione alzerà il PIL. Lo yen, per esempio, si è già rafforzato in previsione del coro conclusivo Partiam, partiam! Protagonista, l’economia con le sue regole. Se poi l’asse terrestre si è spostato, tanto meglio: si creerà lavoro assumendo personale per rimmetterlo al suo posto.

Forza Italia!

“Illustrissimo maestro Verdi, con la presente ci pregiamo informarLa che....” Era una mail proveniente da Torino ove in quei giorni i piemontesi si appressavano a proclamare il regno d’Italia. Cavour in persona si era mosso con quel messaggio per invitare don Peppino, oltre che a far parte del nuovo parlamento, a comporre un’opera tutta speciale per le solenni celebrazioni che ne sarebbero seguite.

Allettato dall’offerta più che generosa del Conte ma non avendo tempo e voglia di preparare qualcosa di originale pensò, come vecchia prassi, di rimettere insieme le cose già fatte rubando un po’ di qua e un po’ di là (ma sempre in casa propria, s’intende) e confezionare così un prodotto all’altezza delle altrui aspettative.

Si mise al computer e scrisse immediatamente al fido Piave dicendogli che nel giro di una settimana avrebbe avuto bisogno di un libretto che riassume in maniera sintetica ma efficace le vicende e i personaggi di quegli ultimi anni di storia patria. Tutta la verità, nient’altro che la verità, dal momento che, si sa, lo scopo primario dell’arte è quello di inventare il vero. Stop. A tal fine gli dava licenza di attingere liberamente a versi, personaggi e situazioni delle opere precedenti, soprattutto quelle di galera con le quali, assecondando le pie illusioni di alcune teste calde della penisola, egli aveva fatto soldi a palate e conquistato una inaspettata notorietà.

Il Piave fu di parola e ancor prima del tempo stabilito gli fece pervenire il tutto in un bel file pdf pomposamente intitolato Forza Italia! Verdi lo aprì, lesse velocemente l’intero lavoro e annuì. Gli piacque come al solito il taglio dell’insieme, la raffinata verseggiatura e persino i sottotitoli che il poeta veneziano aveva posto in capo ad ogni quadro alla maniera del collega Cammarano, andatosene ormai da quasi un decennio.

A quel punto al maestro non restava che pensare alla musica e agli abbinamenti che la nuova trama suggeriva. Convocò d’urgenza una riunione con i suoi più stretti collaboratori sparsi per i palcoscenici di mezzo mondo nella quale esordì ringraziandoli per la tempestiva disponibilità, ben sapendo che quelli per i soldi ed il successo avrebbero venduto anche la loro madre, Manrico compreso. Si scusò subito con i molti che non avrebbero potuto coprire funzioni di primo piano ma solo di comprimari. Tuttavia l’avvenimento era di tale richiamo che il solo parteciparvi costituiva già di per sé grande motivo di vanto. Si scusò in particolare con Nabucco, ormai vecchio e rincoglionito, promettendogli che sarebbe tornato utile per un’altra celebrazione, magari di lì a centocinquanta anni; altrettanto fece con le consorterie dei Vespri, dei prediletti Lombardi, degli Scozzesi, di Giovanna d’Arco e via dicendo. Poi passò alla lettura dei punti-chiave del nuovo testo accennando sommariamente alla musica che li avrebbe accompagnati.

“Atto primo. Quadro primo. Gli uomini che fecero grande l’Italia. Una bettola romana. Il mazziniano Ernani e i suoi compagni ordiscono congiure contro il Papa e l’Aquila imperiale. Giunge Ruy Gomez de Silva che reca un messaggio del Grande Capo. Giuramento: “Si ridesti il coglion di Marsiglia”. Musica: Ernani, atto terzo.

Quadro secondo. Le donne che fecero grande l’Italia. Parigi, in casa di Violetta Valéry in Germont, al soldo dei piemontesi. Festa, brindisi e duetto Violetta-Napoleone III. Musica: La traviata, atto primo.

Atto secondo. Quadro primo. Il tessitore. Torino, Osteria del Cambio: un panciuto politicante medita su come espandere lo staterello di cui è primo ministro. Ragazzi - si interrompe il maestro -

in questa scena sono in difficoltà perché non riesco a trovar tra di voi quello che meglio potrebbe interpretarla. Dovrò pensarci con calma. Tirem innanz.” Questo quadro fu infatti composto ex novo e conflui molti anni dopo nel Falstaff, più precisamente nel Monologo dell’Onore.

“Quadro secondo - continuò il compositore - Il re galantuomo. Nel casino di Stupinigi il Duca di Mantova, promosso Re di Piemonte e di Sardegna, è impegnato nella caccia alla solita sottana di turno, la figlia del suo buffone di corte. Musica: Rigoletto, atto primo.

Atto terzo. La piccola vedetta lumbarda. Nella rocca di Solferino Manrico, in tenuta da ufficiale piemontese, con l’aiuto di suoi prodi guerrieri tiene strenuamente la rocca assalita ai piedi del colle dal perfido Conte di Luna nei panni di un ufficiale austriaco sanguinario e razzista che per stanarlo non esita a mandare al rogo certa Azucena, una extracomunitaria di passaggio, nonché stretta parente del giovine. Musica: Il trovatore, atto terzo.

Quadro secondo. Il trattato di Villafranca. Grande festa. E qui miei cari dovete esserci tutti, ma proprio tutti, chi travestito da piemontese, chi da francese chi da austriaco. Tutti a spassarsela cantando cori e pezzi concertati presi un po’ di qua e un po’ di là, alla faccia dell’incompiuta unità d’Italia. Naturalmente, come vuole l’usanza, ci deve essere anche un grande ballo. Il povero Piave, se ne è dimenticato ma l’aggiungo io subito. Roma, Palazzo Grazioli. Bunga Bunga.

Atto quarto. Quadro primo. L’eroe dei due mondi. Mentre Falstaff è alle prese con un favoloso fagiano annaffiato da trenta giare di xeres e il Duca di Mantova pone l’assedio alla Contessa di Ceprano, il generale Ezio ruba il regno all’imbelle giovine borbone per passarlo poi graziosamente a Teano nelle mani del re galantuomo.

Quadro secondo. Uno speco di ladroni. Il gran finale, insomma. Ancora una volta, miei cari, sarete tutti quanti in scena stavolta travestiti da parlamentari del regno a cantar arie e cabalette per festeggiare l’avvenuta unificazione. Sorbole! Che scena d’effetto! Pensavo di concluderla con il coro dell’Attila, quello che fa “Urli, rapine, gemiti sangue” oppure con quello dei Masnadieri, “Le rube, gli stupri, gl’incendi, le morti”. Che ne dite, eh?”

Questa era ovviamente la traccia su cui lavorare ma il compositore e i suoi melodrammatici eroi, dopo vari compromessi, non tardarono molto a porre la parola fine alla nuova stravagante partitura. Essa fu prontamente spedita a Torino ma chissà come e perché non piacque affatto a Cavour che, incazzato, la cestinò senza tanti scrupoli. Anzi costui, oltre che deluso delle trovate del maestro, iniziò a nutrire nei suoi confronti più di un sospetto di sovversione, sospetto ampiamente suffragato dalle note frequentazioni milanesi con la famiglia Bossi. Fu così che il suo nome, dagli archivi dell’imperial-regia polizia austriaca entrò in quelli del Ministero degli Interni italo-piemontese rimanendovi sino alla morte.

*Le celebrazioni ebbero luogo con un programma diverso riscuotendo comunque un grande successo di pubblico e di critica, successo che si ripete puntualmente ogni cinquant’anni. **Hans***

Di tutto un po’

Vienna. Staatsoper, aprile 2011. Anna Bolena. In palcoscenico due formidabili primedonne attorniate da due valenti gentiluomini. In buca un’orchestra di magnifici cavalli purosangue guidati da un somaro.

I Quaderni di *Musicaaaa!*

disponibili solo in formato Pdf e Finale allo spazio internet maren.interfree.it

- 1- **Johannes Ockeghem - Missa Cuiusvis toni (primi toni e tertii toni)**
- 2- **Johannes Ockeghem - Missa Cuiusvis toni (quinti toni e septimi toni)**
a cura di Carlo Marengo
- 3- **Gian Paolo Ferrari - Per eseguire Frescobaldi**
- 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 Marengo
- 6- **Gastone Zotto - Musica commerciale e comunicazione estetica di massa**
- 7- **Enzo Fantin - Lineamenti di una teoria fenomenologica della musica oggi**
- 8- **Gian Paolo Ferrari - Mottetto in stile recitativo in lode di Camilla Pio di Savoia**
per soprano, organo positivo o clavicembalo
- 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
- 11- **Guillaume Dufay - Missa Caput**
a cura di Carlo Marengo
- 12- **Gian Paolo Ferrari - Salmi responsoriali per le Messe di Natale e dell'Epifania**
- 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
- 15- **Pietro Avanzi - La prassi italiana del basso continuo (I)**
- 16- **Pietro Avanzi - La prassi italiana del basso continuo (II)**
- 17- **Giovan Francesco Becattelli - Sonate fugate**
a cura di Roberto Becheri
- 18- **Pietro Avanzi - La prassi italiana del basso continuo (III)**
F. A. Bonporti Op. X Invenzione IV - A. Vivaldi Op. II Sonata VIII
- 19- **Orazio Vecchi - Madrigali a sei voci (I)**
- 20- **Orazio Vecchi - Madrigali a sei voci (II)**
ed. critica di Mariarosa Pollastri
- 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
- 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 Marengo
- 24- **Carlo Marengo - I processi di transizione nella musica tonale e nella modalità antica (I)**
- 25- **Carlo Marengo - I processi di transizione nella musica tonale e nella modalità antica (II)**