

Musicaaa!

Periodico di cultura musicale

Anno VII - Numero 19

Gennaio-Aprile 2001

Sommario

<i>Il morbo di Bach</i>	pag.	3
<i>Da Troia alla Scozia</i> , di P. Mioli		4
<i>Saffo: poesia e musica</i> , di A. Iesuè		5
<i>M. E. Bossi e i permessi artistici</i> , di M. Pollastri		11
<i>Verdi negli scritti di Berlioz</i> , di F. Sabbadini		12
<i>Il coro</i> , di G. Mazzini		15
<i>Verdi, il riformatore</i> , di C. A. Pastorino		16
<i>Verdi prima della sua musica</i> , di P. Mioli		21
<i>Storia di una riforma</i> , di A. Calosci		26
<i>La legge 508: un elogio alla follia?</i> , di P. Avanzi		28
<i>Rigoletto, Quasimodo e la "Veltroni"</i>		31

Direttore responsabile: Fiorenzo Cariola

Redazione: Gherardo Ghirardini, Carlo Marengo, Piero Mioli

Collaboratori

Giovanni Acciai (Piacenza)	Alberto Iesuè (Roma)
Pietro Avanzi (Rovereto - TN)	Roberto Iovino (Genova)
Franco Ballardini (Riva del Garda - TN)	Marta Lucchi (Modena)
Fausto Battini (Modena)	Alberto Minghini (Mantova)
Elide Bergamaschi (Belforte - MN)	Emanuela Negri (Verona)
Alberto Cantù (Milano)	Piero Neonato (Trento)
Antonio Carlini (Trento)	Laura Och (Verona)
Ivano Cavallini (Trieste)	Claudia A. Pastorino (Salerno)
Alessandra Chiarelli (Bologna)	Mariarosella Pollastri (Bologna)
Tarcisio Chini (Trento)	Noemi Premuda (Trieste)
Alberto Cristani (Ravenna)	Anna Rastelli (Bolzano)
Vittorio Curzel (Trento)	Giuseppe Rausa (Monza - MI)
Maurizio Della Casa (Mantova)	Paolo Rigoli (Verona)
Fabrizio Dorsi (Cernusco S/N - MI)	Elka Rigotti (Trento)
Enzo Fantin (Legnago - VR)	Giuseppe Rossi (Fiesole - FI)
Antonio Farì (Lecce)	Francesco Sabbadini (Bologna)
Gian Paolo Ferrari (Carpi - MO)	Giordano Tunio (Ferrara)
Piero Gargiulo (Firenze)	Roberto Verti (Bologna)
Elisa Grossato (Padova)	Gastone Zotto (Vicenza)
Ferdinando Grossetti (Somma Vesuviana - NA)	Leonardo Zunica (Mantova)

Sede redazionale: Via Scarsellini, 2 - Mantova - Tel. (0376) 362677 - e-mail maren@interfree.it

Sito internet: maren.interfree.it

Reg. Trib. di Mantova N. 3/95

Stampa Tipografia Mercurio - Rovereto (Tn)

Abbonamento 2001 a *Musicaaaa!*

Per ricevere *Musicaaaa!* direttamente a domicilio basta sottoscrivere la somma di £ 15.000 da versarsi sul c/c postale n. 11513462 intestato a Coop. Nuova Musica, via Scarsellini, 2 - 46100 Mantova, oppure tramite bonifico bancario intestato a c/c n. 550363/15 presso la filiale di Mantova della Banca popolare dell'Emilia Romagna. A seguito dei ripetuti disservizi postali preghiamo gli interessati di informare preventivamente la redazione delle richieste inoltrate tramite Internet (e-mail maren@interfree.it) o telefonando direttamente allo 0376-362677

Musicaaaa! è inoltre reperibile presso le seguenti sedi e sul sito internet maren.interfree.it:

Bergamo

Biblioteca del Liceo musicale "G. Donizetti"

Bologna

Ricordi, Via Goito

Brescia

Ricordi, C.so Zanardelli, 29

Cremona

Biblioteca dell'Istituto di Paleografia musicale

Firenze

Ricordi, Via Brunelleschi, 8/R

Genova

Ricordi, Via Fieschi, 20/R

Livorno

Biblioteca del Liceo musicale "P. Mascagni"

Lucca

Biblioteca del Liceo musicale "L. Boccherini"

Mantova

Libreria Einaudi, C.so Vittorio Emanuele, 19

Libreria Nautilus, P.zza 80° Fanteria, 19

Nuova Scuola di Musica, Via Scarsellini, 2

Milano

Ricordi, Via Berchet, 2

Modena

Biblioteca del Liceo musicale "O. Vecchi"

Edicola del Portico, Via Emilia, 179

Snack Bar Massimo e Rossella, P.zza S. Giorgio

Padova

Musica e Musica, Via Altinate

Ravenna

Biblioteca del Liceo musicale "G. Verdi"

Reggio Emilia

Biblioteca del Liceo musicale "A. Peri"

Roma

Ricordi, Via del Corso, 506

Ricordi, P.zza Indipendenza, 24

Torino

Beethoven Haus, Via Mazzini

Ricordi, P.zza C.L.N., 251

Trento

Del Marco Musica, Via S. Pietro

Triviso

Ricordi, Via Totila, 1

Verona

Ricordi, Via Mazzini, 70/B

oltre alle biblioteche dei conservatori di musica

'Venezze' di Adria

'Vivaldi' di Alessandria

'Piccinni' di Bari

'Martini' di Bologna

'Monteverdi' di Bolzano

'Venturi' di Brescia

'Palestrina' di Cagliari

'Frescobaldi' di Ferrara

'Cherubini' di Firenze

'Giordano' di Foggia

'Paganini' di Genova

'Casella' dell'Aquila

'Schipa' di Lecce

'Campiani' di Mantova

'Verdi' di Milano

'S. Pietro a M.' di Napoli

'Pollini' di Padova

'Bellini' di Palermo

'Boito' di Parma

'Morlacchi' di Perugia

'Rossini' di Pesaro

'D'Annunzio' di Pescara

'Nicolini' di Piacenza

'Cilea' di R. Calabria

'S. Cecilia' di Roma

'Buzzolla' di Rovigo

'Verdi' di Torino

'Bonporti' di Trento

'Tartini' di Trieste

'Tomadini' di Udine

'Marcello' di Venezia

'Dall'Abaco' di Verona

Kreisleriana

Il morbo di Bach

Quote latte e mucca pazza

Tutto accadde a mattina inoltrata, allorché, dopo un'intera notte trascorsa in una movimentatissima discoteca, il dott. Tal dei Tali, insigne uomo di scienza, si alzò con la luna storta e dopo le consuete abluzioni e i rituali gargarismi, anziché asciugarsi le orecchie con il solito Michael Jackson, inserì nel mangianastri (chissà per quale bizza del destino) qualche nota di musica classica. Insomma, una colazione a base, non di Zuccherò o di Ramazzotti, ma di Mozart, Beethoven e via dicendo. Bastarono pochi secondi perché il suo cervello, già di per sé rintonato, cominciasse a bollire. Moment o non Moment? Ecco l'amletico dilemma ben presto fugato dalla decisione di non assumere alcun farmaco, onde evitare il ticket, e piuttosto di telefonare al gratuito numero verde Una risposta per tutti, ossia un Tuttologo tutto per voi.

Pronto? Eccolo, non poteva essere che lui, Walter Veltroni in persona, al quale spiegare il caso per filo e per segno, chiedendogli un consiglio da amico. Pronto, Walter, sei tu? Ecco in quattro e quattr'otto sciorinato il problema. E quello, molto cortesemente quanto soprattutto onestamente: meglio consultare Luigi (Berlinguer per capirci). Lui ha la laurea in solfeggio e poi in fatto di musica è costantemente informato, mentre io, sia pur nella mia cultura oceanica, ovunque riconosciutami, sono sempre assorbito dal mondo della celluloido. Sì, della celluloido come Colaninno in quello dei cellulari e la Parietti in quello della cellulite. Che male c'è? Due secondi e ti richiamo, ma prima permettimi di correggere un paio di refusi nel mio nuovo libro Ulywood dedicato a Federico Felloni. Avevo attribuito Ludwig a John Ford. Una svista, l'avevo scambiato per West side story.

E fu così che in tempi di record arrivò l'esauriente risposta dell'ex ministro della pubblica istruzione. Devi sapere che, esordì sermoneggiando il buon Walter, è un segreto ma te lo confesso, anzi, Luigi mi ha chiesto di renderti partecipe anche sul piano scientifico, vista la tua provata fede. Devi sapere che il giorno in cui lo stato maggiore delle SS, ma che dico, dei DS e della CGIL si riunì per studiare il problema della riforma musicale, scoppiò il famigerato caso "mucca pazza". Una miracolosa concomitanza che convinse qualche nostro collaboratore dall'olfatto politico infallibile a collegare il diffondersi del fenomeno con la cattiva abitudine degli allevatori di dare in pasto al bestiame certo tipo di musica per questioni di quote latte: scoprendo così il terribile "morbo di Bach". A questo punto tu, in qualità di scienziato, dovresti fornire qualche prova, dichiarando che dopo l'episodio di stamane, la tua salute è gravemente compromessa, o che il tuo gatto per averti leccato un orecchio è stramazato al suolo, oppure che si è trasformato in una ferocissima tigre, suscitando ovunque orrore. Il tutto in modo da produrre una valida documentazione a supporto delle nostre tesi politico-culturali. Mi spiego: dal momento che tutte le mucche andranno abbattute, avremo pensato di abbinare a tale provvedimento la demolizione delle relative stalle, in una parola dei conservatori di musica. Capito?

Stupefatto ma in cuor suo felice, il dott. Tal dei Tali diede sfogo a qualche perplessità. Morbo di Bach? Quote latte? Abbattimento dei conservatori? E la mia salute? Ma l'interlocutore lo tranquillizzò, assicurandolo che i diessini come lui ne sarebbero stati immuni, essendo usciti indenni da prove ben più ardue. E poi, nella peggiore delle ipotesi, l'aver contribuito alla causa gli avrebbe assicurato il paradiso. Parola di monsignor Rutelli con l'imprimatur del ministro Veronesi, cameriere segreto di sua eminenza Elettrosmog.

E i miei idoli? Vasco Rossi, Baglioni, Cocciantè, la Pausini, la Berté? Tranquillo, quelli non hanno mai messo né mai metteranno piede in un conservatorio. Quindi, nessun pericolo. Gli altri, invece, faranno la fine del topo, mentre i nostri obbiettivi didattici verranno espletati dalle discoteche: le New Disco Schools. Ne avevo parlato anche con Clinton prima che andasse in ferie.

Ecco fatta la riforma.

J. Kreisler

Da Troia alla Scozia

Mayr e Weill, Händel e Verdi, Schoeck e Abbado nella primavera nazionale del 2001

di **Piero Mioli**

“Opera rara”, recita un’associazione e casa discografica inglese che si ingegna di scovare, rivedere, eseguire, incidere melodrammi pressoché sconosciuti del primo Ottocento italiano, con qualche puntata indietro e qualche altra avanti nel tempo: senza la qual iniziativa *Gli Orazi e i Curiazi* di Mercadante e la *Rosmonda d’Inghilterra* di Donizetti sarebbero ancora dei semplici spartiti, non già CD degnamente interpretati e adeguatamente diffusi.

In effetti è dal secondo dopoguerra che la “rarità” operistica ha fatto breccia nel vecchio repertorio, allargando il ventaglio delle proposte teatrali e conquistando dell’altro pubblico; e non ha ancora finito, per fortuna. Vedansi i casi italiani di questa primavera del 2001, divaricati a sufficienza per comprendere sia Giovanni Simone Mayr, il paterno maestro di Donizetti, che Kurt Weill, l’affidabile collaboratore di Bertold Brecht.

È il “Verdi” di Trieste che s’incarica di rispolverare la *Ginevra di Scozia* dell’uno, per le cure di Tiziano Severini (direttore), Marco Gandini (regista) e Lauro Crisman (scenografo e costumista), con le voci principali di Stefania Bonfadelli, Daniela Barcellona e Antonino Siragusa.

Proprio a Trieste il melodramma “eroico” di Gaetano Rossi vide la luce nel 1801, per passare poi a Firenze, Pisa, Venezia, Milano, Torino, Napoli, ancora Firenze un paio di volte nel giro di un quarto di secolo. Possibile che la partitura non meritasse tanta popolarità? Impossibile, risponde provvidenzialmente il teatro, che fra l’altro condisce le rappresentazioni con una giornata di studio senz’altro opportuna e gradita.

Di Weill il “Massimo” di Palermo ha messo in scena l’insolita *Lady in the Dark*, all’incirca mentre il “Carlo Felice” di Genova e il “Vittorio Emanuele” di Messina proponevano un’opera più frequente come *Ascesa e caduta della città di Mahagonny*: è un caso? è un segno di rinnovata fortuna? si auspica la seconda ipotesi, nella legittima democrazia dei gusti, degli stili, degli autori e delle correnti.

A questo proposito il 64° Maggio Musicale Fiorentino non scherza: onora il nume dell’anno, certo, ma non a discapito di Händel, Purcell e Schoeck. Di un nume invero perenne come Verdi il Comunale ospita *Il trovatore*, lo stesso titolo inaugurale della Scala e ancora con il protagonismo di un tenore lirico (che è Roberto Alagna): ma nelle grazie di uno spettacolo cui le cure di Pierluigi Pizzi assicurano quell’eleganza, quella funzionalità, quella schiettezza di gesti e movimenti che il buio allestimento scaligero, spoglio e macchinoso insieme, non si sognava nemmeno; e all’assieme musicale bada Zubin Mehta, che già trent’anni or sono diresse e incise un *Trovatore* pressoché esemplare. Di Georg Friedrich ecco poi l’opera *Tamerlano* e l’oratorio *Judas Maccabeus*, che la Pergola ascolterà nella direzione specialistica di Ivor Bolton. Di Henry ecco invece *Dido and Aeneas*, quella che è l’unica opera più o meno regolare di fianco a tanti casi anche shakespeariani di musiche di scena: al Teatro Goldoni insieme con “*Didone*”. *Nox erat* di Francesco Pennisi, breve partitura di un maestro siciliano del 1934 che negli ultimi decenni ha omaggiato la mitologia classica scrivendo musiche di scena per i drammi di Agamennone ed Elettra, delle Eumenidi e delle Coefore (nonché, guardacaso, per la *Tragedy of Dido* di Marlowe). Quanto a Othmar Schoeck, musicista svizzero vissuto tra il 1886 e il 1957, la scelta è caduta su *Penthesilea*, un’ottantina di minuti di musica densa, aspra, espressionistica, recitante e quasi gridante che durante l’assedio di Troia fa “amare” due guerrieri come Penthesilea e Achille con voci di mezzosoprano e baritono, per finire con lei che uccide l’amato e più che baciarlo lo morde addirittura (Salome e Strauss come ovvi modelli). Ed è una prima italiana, che la RAI non dovrebbe assolutamente perdere. (continua a p. 14)

Saffo : poesia e musica

di Alberto Iesùè

Nel corso delle indagini da noi svolte sulla romanza vocale da camera presso la Biblioteca del Conservatorio “S. Cecilia” di Roma¹ siamo rimasti sorpresi in un primo momento nel constatare che non esistono liriche di Saffo musicate da compositori del XIX secolo. Poi è scattato l’interruttore letterario che ci ha fatto ricordare che le scoperte di papiri che comprendono gran parte dei frammenti della poetessa di Lesbo – con maggior precisione, di Ereso nell’isola di Lesbo – datano dal 1898 al 1941. Decisamente poche le liriche di Saffo da noi rinvenute presso la citata biblioteca, musicate da un altrettanto ristretto numero di compositori che sono Goffredo Petrassi, Ettore Bontempelli, Sebastiano Caltabiano, Ildebrando Pizzetti, Giacomo Benvenuti, Mario Bruschetini.

Ciò su cui abbiamo subito posto attenzione sono state le diverse traduzioni prese a base dai compositori. Inoltre è da tener presente che i più precisi interventi critici sulla poesia di Saffo sono quasi tutti recenti, situazione da cui scaturisce in alcuni casi l’adozione di frammenti poetici appartenenti a diversi contesti in una sola lirica. Vediamo subito qualche caso. Nella lirica «Scuote amore il mio cuore» (1960), Pizzetti si serve della traduzione di Manara Valgimigli che presenta un’unica poesia costituita da ben tre frammenti diversi: il numero 47,² che dà il titolo alla lirica, il n. 102³ e il n. 138⁴. Caltabiano (1943) e Petrassi (1942) per la lirica «Tramontata è la luna» adottano la traduzione di Salvatore Quasimodo che è composta anch’essa da tre frammenti: 168b, 47 e 146.⁵

E vediamo qualche traduzione, iniziando proprio da questi che sono fra i più conosciuti di Saffo:⁶

Dšduke mšn f selfnna / ka.. Plh•adej mšsai dš
nŭktej, parf d'œrcet 'êra, / >gw dš mŏna kateŭdw

Abbiamo detto che Caltabiano e Petrassi adottano la traduzione di Quasimodo:

*Tramontata è la Luna / e le Pleiadi a mezzo della notte;
anche giovinezza già diletta, / e ormai nel mio letto / resto sola*

Benvenuti si serve della traduzione di Enrico Thovez (Torino, 1869-1925, critico, poeta e pittore)⁷

Tramontano la luna / e le Pleiadi. A mezzo è la notte / l'ora passò.... / Ed io sola qui giaccio sul letto

A queste aggiungiamo altre due traduzioni, non musicate, di Filippo Maria Pontani

È sparita la luna, / le Pleiadi. Notte / alta. / L'ora del tempo varca. / Io dormo / Sola

e di Franco Ferrari

È tramontata la luna con le Pleiadi, / la notte è al mezzo, / il tempo trascorre, e io dormo sola

Vediamo il distico (frammento n. 102)

Glŭkna mœter oŭ toi dŭnamai krškn tŏn †ston
pŏqwi dŕmeisa pa•doj brad..nan di ' 'Afrod..tan

che nella traduzione letteraria di Franco Ferrari suona

*Mia dolce madre, non mi riesce di tessere questa tela: mi vince il desiderio
di un giovane per volere della delicata Afrodite*

e in quella elegante di Filippo Maria Pontani

*Mamma cara, a tessere la tela / non ce la faccio più.
Desiderio mi piega di un ragazzo: / la colpa è di Afrodite*

Pizzetti adotta la traduzione di Manara Valgimigli

Dolce madre, / non posso più tessere la tela; / desiderio di un fanciullo mi ha vinta / e la molle Afrodite

Benvenuti si serve della traduzione di Thovez

*O madre, o madre cara, / non posso più star qui china al telaio,
doma all'amor d'un giovane / dalla dolce Afrodite*

Senza andare oltre. Si può ben notare come Afrodite sia 'delicata',⁸ 'molle', 'dolce'.

Un fattore comune a quasi tutte le liriche da noi esaminate è la non ricerca della melodia come rappresentazione del testo, ma la decisa impostazione della poesia come parlato discorsivo, espressione di una riflessione interiore piuttosto che desiderio di voler comunicare. Benvenuti e Caltabiano danno di «Tramontata è la luna» un'atmosfera fluttuante e vaga in due maniere. Benvenuti con semicrome discendenti a mani alternate

es. 1

Tra-mon - ta - ro - no la lu - na e le Ple - ja - di A me - zoè la
 not - te l'o - ra pas - sò

Caltabiano con il sostegno di tonalità ambigue e mutevoli.

es. 2

Molto lento

Tra-mon-ta - taè la Lu - na e le Ple - ia - dia mez - zo del - la not - te

Ancora più sfuggente il quadro visivo creato da Petrassi all'inizio del brano.

Le due mani all'unisono vanno oltre la rappresentazione che possiamo immaginare qui sulla terra e l'atmosfera è decisamente irreal e non collegabile ad alcuna fantasia umana se non trascendendo noi stessi e perdendoci nello spazio, che è forse la 'traduzione' più vicina alla realtà dei versi di Saffo.

es. 3

Moderato, piuttosto lento

Tra - mon-ta - ta è la
lu - na e le Ple-ja - di a mez-zo del - la not - te

Ancora su un basso all'unisono Petrassi crea irreali immagini di templi nascosti fra il profumo di boschi di favola utilizzando l'incomparabile versione di Quasimodo dell'assai corrotto frammento n. 2 «Invito all'Eràno»⁹

es. 4

Allegretto

Ve - ni - teal tem - pio sa - cro - del - le ver - gi - ni

do - - vè - - - più gra - to il bo - sco

Del frammento n. 55¹⁰

Morte, inerzia di sonno / per te, silenzio di memoria, sempre

(trad. di Filippo Maria Pontani)

Tu giacerai morta né più alcuna / memoria di te mai resterà in futuro

(trad. di Franco Ferrari)

abbiamo rinvenuto solo la versione musicale di Mario Bruschetini (1928),¹¹ dove, a parer nostro, il compositore non riesce, pur comunque in una lirica di buona fattura, a rendere né la cattiveria della profezia della poetessa né il vagolare dell'anima “nelle case dell'Ade”

es. 5

Lento e triste

Gia-ce-ra-i mor-ta-

e non sa - rà me - mo - ria di te, mai più! mai più!

Del famoso dittico *Verginità, verginità...* Benvenuti usa la traduzione di Thovez¹²

*Verginità, verginità, dove da me ti fuggisti?
Non tornerò mai più a te, non tornerò / mai più a te*

e inventa uno struggente e rassegnato canto accompagnato per tutto il brano da un semplice ma azzecato 'basso continuo'

es. 6

Ver - gi - ni - tà - ver - gi - ni - tà

do - ve da me ti fug - gi - sti?

sti?

Di Caltabiano è la lirica sul frammento n. 96, dove appare, come in altri luoghi, il nome di Atthis, uno dei più famosi ‘amori’ di Saffo. Il musicista qui si è trovato ad un passo dall’indovinare vuoi il senso di malinconia per la lontananza dell’amica - «Ad Attide ricordando l’amica lontana» è il titolo della lirica – vuoi le poetiche immagini dei raggi della luna, della rugiada sulla rosa, delle erbe fiorenti nella liberissima versione di Quasimodo.

Sempre di Quasimodo è la versione usata da Caltabiano per musicare il lungo frammento n. 31¹³

Fa..neta.. moi kĀnoj tsoj qšoisin

Né Caltabiano né Bontempelli – che si serve di una traduzione che non conosciamo¹⁴ - sembrano però aver sentore della beatitudine espressa nei versi iniziali né tanto meno dello squassamento amoroso scaturigine della vista dell’amato.

Difficile dare un’interpretazione coerente della lirica di Pizzetti «Scuote amore il mio cuore», basata, come abbiamo indicato prima, su tre frammenti espressioni di tre sentimenti diversi, ma usati come un’unica poesia. Comunque sia la lirica non è certo da collocare fra le migliori espressioni musicali di Pizzetti. Meno riuscita delle altre analizzate è la lirica di Benvenuti «O madre, o madre cara...»,¹⁵ dove il quadretto domestico e il rapporto affettivo fra madre e figlia non è sostenuto da una pertinente pennellata musicale.

Alberto Iesù

¹ È in preparazione il catalogo di tutte le romanze vocali da camera su testo italiano conservate presso la Biblioteca del Conservatorio “S. Cecilia” di Roma. Risultati di questa ricerca sono stati, a firma di chi scrive, i seguenti saggi: *Avviamento alla storia della romanza vocale da camera*, in *Rassegna Musicale Italiana*, 1996, n. 2; *Un poeta e molti compositori. Giovanni Pascoli e la musica*, in *Rassegna Musicale Italiana*, 1997, n. 8; *La musica e Leopardi*, in *Rassegna Musicale Italiana*, 1998, n. 12; *Un ‘monumento’ musicale a Giovanni Pascoli*, in *Musicaaa!*, 1999, n. 14; *La canzone romana*, in *Rassegna Musicale Italiana*, 1999, n. 15; *Taciti ed invisibili. Le canzoni del ‘deprecatò’ ventennio*, in *Rassegna Musicale Italiana*, 2000, n. 19; *Beatrice in musica*, in *Musicaaa!*, 2000, n. 17.

² La numerazione dei frammenti è quella proposta da Eva-Maria Voigt (*Sappho et Alcaeus. Fragmenta*, Amsterdam 1971) e ripresa da Vincenzo Di Benedetto (*Saffo. Poesie*, Rizzoli, Milano 1994, 5^a).

³ *Mia dolce madre, non mi riesce di tessere questa tela....*

⁴ *...fermati, mio caro, e dispiega la grazia che posa sui tuoi occhi...*

⁵ *...a me non tocchi né il miele né l’ape...*

⁶ Alcuni studiosi rigettano l’attribuzione di questi versi a Saffo.

⁷ L’entusiasmo di Thovez per l’ “impressionismo frammentistico” di Saffo è oggi alquanto ridimensionato.

⁸ Anche Vincenzo Di Benedetto traduce ‘delicata’: *Mamma mia dolce, /no, non posso proprio tessere la tela:/sono soggiogata dal desiderio di un ragazzo,/ad opera della delicata Afrodite.*

⁹ «Festa religiosa» nella traduzione di F. M. Pontani: *[vieni] da Creta a questo tempio/divino: v’è un bosco gentile/di meli, are vaporano/d’incensi.*

¹⁰ “Saffo profetizza a una donna che Plutarco ci assicura essere stata ricca e ignorante uno squallido aggirarsi nella casa di Ades. Da un lato questo frammento mostra [...] una inconsueta aggressività in una poetessa che pure asseriva di non avere temperamento maligno, ma animo gentile, dall’altro fa risaltare, per contrasto, la funzione che Saffo attribuiva alla propria poesia, capace di garantire l’immortalità...” (F. Ferrari).

¹¹ Non conosciamo l’autore della versione di cui si è servito Bruschetti. Riportiamo anche l’inizio della traduzione di Vincenzo Di Benedetto: *E tu morta giacerai né mai ricordo di te/ci sarà nemmeno in futuro...*

¹² Trad. di F. M. Pontani: *Verginità, verginità! Mi fuggi, e dove, dove?/Non verrò più da te, da te non tornerò mai più;* trad.

di F. Ferrari: *Verginità, verginità, perché mi lasci? Dove vai tu?/ Mai più tornerò da te, mai più tornerò.*

¹³ *Come uno degli Dei/felice chi a te vicino/così dolce suono ascolta/mentre tu parli/e ridi amoroso...*

¹⁴ *Quei parmi in cielo/fra gli Dei, se accanto/ti siede e vede il tuo bel viso e sente/i dolci detti/e l’amoroso canto...*

Vincenzo Di Benedetto traduce: *A me sembra che sia uguale agli dei/quell’uomo che a te di fronte/siede e da vicino dolcemente parlare/tutto ti ascolti/e ridere di un riso provocante...*

¹⁵ Anche questa con la traduzione di Enrico Thovez.

I primi quarant’anni di Pavarotti

Erano in 17 i cantanti riuniti a Modena la sera del 29 aprile per festeggiare Big Luciano. 17 più lui, il diciottesimo, l’evergreen (così si dice in esperanto), sempre in sella come fantino, sempre pronto come tenore, dopo i primi quarant’anni di carriera, a cantare per altri quaranta: preferibilmente in play back.

Marco Enrico Bossi e i permessi artistici

di Mariarosa Pollastri

Marco Enrico Bossi (1861-1925) fu Direttore del Liceo Musicale di Bologna, l'attuale Conservatorio, dall'anno scolastico 1902-3 al 1911-12. Erano anni gloriosi, quelli: in Biblioteca lavorava Luigi Torchi, uno dei fondatori della musicologia italiana, Cesare Dall'Oglio insegnava composizione, gli insegnanti di violino erano Federico Sarti, Adolfo Massarenti e Angelo Consolini, la cattedra di violoncello era tenuta da Francesco Serato, quella di pianoforte da Bruno Mugellini. In quegli anni frequentava il Liceo e suonava al Teatro Comunale Ottorino Respighi, già diplomato in composizione e violino.

Nel 1902 il neo-direttore scrisse una lettera a casa di Angelo Consolini, un suo insegnante, che gli chiedeva il permesso di assentarsi per un certo periodo dalla scuola a causa di impegni concertistici, assieme ai colleghi, membri, come lui, del prestigioso Quartetto Bolognese, cioè Sarti, Massarenti e Serato.

Nella lettera il direttore si mostra non solo disponibile a concedere i "permessi artistici", ma addirittura fiero di avere nel suo Istituto concertisti di tanto valore.

La lettera è conservata in un album di memorie di Consolini, che si trova nella Biblioteca dell'Accademia Filarmonica di Bologna. Ritengo interessante ed utile la lettura di questo documento, che affronta con tanta signorilità un problema che noi, insegnanti di Conservatorio, conosciamo anche troppo bene: le complicazioni create dalle nostre richieste di "permessi artistici", a volte per la mentalità del nostro direttore, a volte per i problemi burocratici che superano le buone intenzioni dei nostri capi d'Istituto e che rendono spesso la vita difficile a chi voglia coltivare la sua professione di musicista e far diventare così sempre più fruttuoso il suo lavoro di didatta.

Bologna 28 - XII - 1902

In seguito alla richiesta fattami dagli egregi professori del mio Liceo Sigg.ri Sarti, Massarenti, Consolini e Serato intesa ad ottenere il permesso di recarsi all'estero per svolgere alcuni programmi di Concerti in qualità di quartettisti, preso nota dei propositi supplenti ed approvatane la scelta, dichiaro di non aver nessuna difficoltà ad accordare il mio consenso e di rendermi garante del regolare andamento delle scuole temporaneamente prive dei rispettivi titolari.

Non è il caso di far rilevare l'interesse artistico che suscitano ovunque le sedute del Quartetto bolognese poiché la fama che accompagna gli esimii artisti che lo compongono ha varcato i confini della patria; ma è utile sapere come io (e con me tutti i ben pensanti in fatto d'arte) anziché ostacolare sia piuttosto propenso a favorire lo sviluppo d'ogni energia individuale o collettiva intesa a promuovere gli interessi dell'arte. Quando all'artista difetti l'occasione per emergere o per allargare la sfera della propria azione e delle proprie cognizioni (a conseguire le quali giova anzitutto il contatto ed il raffronto cogli artisti d'ogni paese) s'inaridiscono le fonti del sapere, del progresso e soprattutto di quell'entusiasmo senza del quale l'esercizio dell'arte può divenire una routine non meno fatale all'artista quanto a coloro che vengono affidati alle sue cure.

Ecco le ragioni per le quali, dopo aver provveduto convenientemente al buon andamento delle scuole, io credo di operare a vantaggio del grande e rinomato istituto che ho l'onore di dirigere, aderendo di buon grado alla domanda dei succitati Professori del Liceo.

M. Enrico Bossi

Verdi negli scritti di Berlioz

di Francesco Sabbadini

È ben noto l'atteggiamento critico, e a tratti persino derisorio, di Berlioz nei confronti di alcuni autori e di molti aspetti del melodramma italiano, oltre il suo ostentato, conseguente disprezzo verso un tipo di pubblico, parigino soprattutto, poco avvezzo a un ascolto competente e disciplinato e quindi facile preda dei vizi di un sempre imperante teatro alla moda: nel caso di Giuseppe Verdi il giudizio del maestro francese, ricavabile dai suoi scritti e in particolare dall'epistolario, appare scevro di vincolanti preconcezioni e di forzature polemiche (a parte qualche estemporanea e circoscritta battuta), ma improntato piuttosto a una fertile curiosità e a un sincero rispetto verso un simile personaggio, pur nella conferma di una *vis* polemica che mai abbandonò lo scrittore e il giornalista, entrambi sicuramente fondati, alla fine, su una umana e naturale simpatia, maturata e rafforzata dall'andare degli anni.¹

Un primo incontro con l'argomento, ci porta comunque alla citazione di una lapidaria, fulminante sentenza, degna anticipatrice, quasi, della croce impietosa con cui Schumann liquidò nel 1850 il *Profeta* di Meyerbeer,² indirizzata all'*Attila*, in scena a Londra nel 1848, e contenuta in una lettera al critico e scrittore Joseph d'Ortigue³ ivi compilata il 15 marzo di quell'anno ("I due teatri italiani si disputano l'esecuzione dei migliori capolavori italiani, - informa Berlioz - ieri sera è stato eseguito l'*Attila* di Verdi al Teatro della Regina... Dopo l'*Attila*, holà !")⁴ mentre in una successiva considerazione del dicembre del 1850 relativa alle prove di direzione di coro con la presenza nella compagine di cantori non professionisti, affidata a una lettera spedita al violoncellista, direttore d'orchestra e compositore George Hainl,⁵ è il modello corale verdiano a venire menzionato per la sua pratica utilità, e ad essere valutato, senza indugiare su alcuna punta polemica, per la sua essenziale ma efficace semplicità: "Cantate un coro di Verdi all'unisono - consiglia Berlioz - su due o tre note. Coloro a cui queste note piacciono, si sentiranno molto soddisfatti". E questo discorso segue, non a caso, a un riferimento fatto da Berlioz al collega della sua *Grande symphonie funèbre et triomphale* (1840), per "harmonie militaire", e un coro misto che può intervenire, *ad libitum* assieme agli strumenti ad arco, nel gran finale dell'ultimo movimento, l'"Apothéose", su un testo musicale di necessaria elementarità ma di profondo significato, idealmente proposto a tutti i partecipanti alla cerimonia celebrativa dei caduti delle "Trois Glorieuses", per cui la sinfonia era stata composta, le tre giornate insurrezionali del luglio del 1830.

Occorre giungere al 1855, e al soggiorno parigino di Verdi in vista della rappresentazione dei *Vêpres siciliennes*,⁶ per incontrare testi particolarmente significativi sul maestro italiano: in una lettera scritta a Bruxelles il 19 marzo e spedita al segretario di Liszt, e dal 1850 agente della Società Filarmonica, Gaetano Belloni,⁷ Berlioz riferisce del metronomo elettrico inventato dal belga Verbrugge (personaggio la cui vita e la cui opera sono cadute nell'oblio), un marchingegno ben descritto nel suo saggio sul direttore d'orchestra (1856) e già protagonista nel racconto fantastico con punte fantascientifiche *Euphonia ou la ville musicale*, ultima delle *Soirées de l'Orchestre* (1852),⁸ che permetteva al direttore stesso di guidare esecutori fuori della sua vista, posti dietro le quinte per le esigenze dello spettacolo, mediante la pressione di un apposito tasto; ora probabilmente utile alla messinscena del lavoro verdiano: "Se Verdi prevede nella sua opera [i *Vêpres siciliennes*] cori od orchestre lontane, io gli dirò, al mio ritorno, ciò che bisognerà fare per impiantare all'Opéra simili apparecchiature. Se questo imbecille di teatro non fosse così fiacco, così addormentato, già da tempo si sarebbe provvisto di tutto ciò che la scienza moderna può aggiungere ai mezzi di esecuzione. Ma preferisce le cagnare [*charivaris*] e i sistematici contrasti".

In una successiva lettera del 2 giugno spedita all'amico Auguste Morel, tra i fondatori e sostenitori della Società Filarmonica,⁹ Berlioz tratteggia l'immagine di un Verdi alle prese con le irritanti magagne del teatro parigino, per poi stagliarla in tutta la sua forza e contrapporla a quella meno amata dell'anziano Rossini, riverito frequentatore dei *boulevards* cittadini: "Verdi è alle prese con tutti i

bricconi [*drôles*] dell'Opéra. Ieri ha fatto loro una scenata terribile alla prova generale. Il pover'uomo mi fa pena ; mi metto nei suoi panni. Verdi è un degno e onorabile artista. Rossini è arrivato, e borboggia [*blaguotte*] ogni sera sul *boulevard*. Ha l'aria di un vecchio satiro in quiescenza”.

Il giudizio critico complessivo sull'opera fu pubblicato il 7 ottobre di quel 1855 sulla “France Musicale”, e la sua lettura ci dà la misura del pacato e convinto apprezzamento del maestro francese sull'opera del bussetano:¹⁰

Senza nulla togliere al merito del *Trouvère* e di tante altre commoventi partiture, bisogna ammettere che nei *Vêpres*, l'intensità penetrante dell'espressione melodica, la varietà sontuosa, la sapiente sobrietà della strumentazione, l'ampiezza, la poetica sonorità dei pezzi d'insieme, il caldo colore che si scorge brillare ovunque e quella forza appassionata ma tuttavia lenta a dispiegarsi che forma uno dei tratti caratteristici del genio di Verdi, danno all'intera opera un'impronta di grandezza, una specie di sovrana maestà più accentuata che nelle precedenti opere di questo autore.

Il nome di Verdi ricompare nella corrispondenza di Berlioz qualche anno dopo, nel 1857, in una lettera alla principessa Carolyne Sayn-Wittgenstein del 13 dicembre,¹¹ in cui il musicista lamenta le difficoltà per la messinscena parigina dei suoi *Troyens* riproponendo accenti critici ed esacerbati verso certi autori teatrali di successo (“*c'est que tous ces cygnes ne sont que des canards*”) per poi sfociare improvvisamente in una perentoria ed esclamativa affermazione, che non necessariamente sembra assegnare all'italiano un posto fra le anatre : “Si tiene sempre per Verdi. Verdi *for ever*. Si annuncia il suo *Macbeth*, il suo *Rigoletto*”.¹² E nello stesso anno ancora è citato il 21 dicembre in una missiva ad Auguste Morel,¹³ dominata questa volta da una salace ironia sui gusti musicali dell'aristocrazia europea, e da un conseguente sarcastico desiderio di approdare a transoceanici lidi lontani, a Tahiti, in Brasile, ma...”Il Brasile è a Verdi. - motteggia Berlioz - Se noi andassimo in Cina !”

Un ulteriore fattore di scontento e di ripulsa di un potere culturale vigente in cui Verdi viene indirettamente coinvolto, confidato di nuovo alla Sayn-Wittgenstein in una lettera del 4 dicembre 1859,¹⁴ fu provocato a Berlioz dall'esclusione dell'amico Liszt dalla nomina di membro dell'Accademia di Belle Arti dell'Istituto di Francia, a favore di due italiani, Verdi e Carlo Conti, autore di opere di successo, insigne docente di contrappunto e già presidente della Reale Accademia di Belle Arti di Napoli : “Ecco cosa sono i corpi accademici !”, deplora indignato il musicista ; ma in una lettera immediatamente successiva del 13 dicembre diretta alla stessa principessa,¹⁵ egli ritorna sull'argomento per elogiare il comportamento tenuto da Verdi in questa vicenda e per proseguire in un limpido giudizio di rispetto e ammirazione sul compositore parmense, più significativo certo di tante fruste e iperboliche lodi :

È lusinghiero per Verdi, non è vero ? - scrive a proposito della nomina - In ogni caso egli non se ne è immischiato, ed eccolo molto sorpreso senza dubbio di questo eccesso di onore. Bisogna che ve lo dica : Verdi è un galantuomo, molto fiero, inflessibile, e che sa nel migliore dei modi rimandare al loro posto i piccoli cani e i grandi asini che alzano troppo la cresta. È tanto lontano dal carattere beffardo, buffoneggiante, irrisorio [*blaguant*] (abbastanza sciocamente talvolta) di Rossini, come dalla docilità strisciante [*souplesse couleuvrine*] di quello di Meyerbeer. Egli ha energicamente distolto dal peccato di pigrizia, in occasioni innumerevoli, il personale dell'Opéra e del ministero delle Belle Arti. Bisogna che gli accordiate le vostre simpatie almeno per questo.

Considerazioni che non hanno bisogno di molti seguiti, ma che semmai sono utili a infrangere, o almeno a ridimensionare, l'immagine di un Berlioz sempre e comunque avverso ai compositori drammatici italiani (come d'altronde ben aveva osservato il massimo studioso berlioziano, Jacques Barzun).¹⁶ Verdi, dal suo canto, ci lascia un eloquente giudizio sul collega d'Oltralpe in una nota lettera all'amico Opprandino Arrivabene del 1882, ove traspare, nelle considerazioni sull'uomo, un prevalente sentimento di compassione, pur in crude e lapidarie parole, e in quelle sul musicista, una precisa riflessione che va a parare, però, in un rinnovato richiamo a persistenti intemperanze caratteriali:¹⁷

Berlioz era un povero ammalato, rabbioso con tutti, acre e maligno. Ingegno moltissimo ed acuto : aveva il sentimento dell'istrumentazione ed ha preceduto Wagner in molti effetti d'orchestra (i wagneriani non ne convengono, ma è così). Non aveva moderazione e gli mancava quella calma, e dirò così, quell'equilibrio che produce le cose d'arte complete. Andava sempre al di là, anche quando faceva cose lodevoli.

Francesco Sabbadini

¹Franco Abbiati indica in Berlioz forse l'unico musicista francese che prese le difese di Verdi "contro la muta scatenata dei denigratori, indignati che a celebrare all'Opéra la prossima Esposizione [1853] dovesse essere un operista straniero"; cfr. F. Abbiati, *Giuseppe Verdi*, vol.II, Milano 1959, p. 257.

² Cfr. Robert Schumann, *La musica romantica*, a cura di L. Ronga, Milano 1958, p. 195.

³ Hector Berlioz, *Correspondance générale*, a cura di P. Citron, vol.III 1842-1850, Parigi 1978, pp. 527-528.

⁴ Berlioz riprende l'esclamazione da un epigramma di Jacques Boileau contro Pierre Corneille a proposito dell'*Attila* e dell'*Agésilas* del grande drammaturgo seicentesco: "Après l'Agésilas, / Hélas !/ Mais après l'Attila / Holà !" (1667), in J. Boileau, *Oeuvres*, ed. consultata Parigi, Garnier Frères libraires-éditeurs, s.a., p. 282.

⁵ *Correspondance générale*, vol. III, cit., pp. 755-756: "L'histoire des chœurs à vous conseiller, est fort simple, elle est la même partout en France, vous voudriez des chœurs comme on n'en voit guère et même comme on n'en voit pas, des chœurs qui puissent être bien chantés en produisant un grand effet, par un petit nombre de choristes *non musiciens, non chanteurs, et sans BEAUCOUP de répétitions*.[...] Et si quelque amateur difficile vous en fait de reproches, répondez-lui: Il le fallait !".

⁶ Sulla permanenza parigina di Verdi nel 1855 cfr. Gustavo Marchesi, *Verdi a Parigi*, in "Quaderni del Teatro Regio della città di Parma", Stagione 1981-1982.

⁷ *Correspondance générale*, cit., vol. V 1855-1859, Parigi 1989, pp. 36-37.

⁸ Sul trattato *Le Chef d'orchestre, Théorie de son art* v. Francesco Sabbadini, *Berlioz e Le Chef d'orchestre*, in "Musicaaa!", n. 12 (1998) pp.11-13. Sulla "nouvelle de l'avenir" *Euphonia ou la ville musicale* v. Olga Visentini, *Il letterato Berlioz fra i tiranni cattivi della città d'Eufonia*, in "Il Giornale della Musica", n. 23 (1987), p. 22; F. Sabbadini, *Berlioz narratore*, in "Mantova Musica", n. 18 (1991), p. 6.

⁹ *Correspondance générale*, vol. V, cit. pp. 93-95.

¹⁰ La citazione è tratta da Julian Budden, *Le opere di Verdi*, vol. II, trad. it. Torino 1986, p. 206.

¹¹ *Correspondance générale*, vol. V, cit., pp. 427-428.

¹² In realtà il *Macbeth* approdò a Parigi solo nel 1865.

¹³ *Correspondance générale*, vol. V, cit., p. 513.

¹⁴ *Correspondance générale*, cit., vol. VI, 1859-1863, Parigi 1995, p.77.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 83-84.

¹⁶ Cfr. Jacques Barzun, *Berlioz and the Romantic Century*, Boston 1950, vol. II, p. 264: "As for Berlioz' total rejection of Italian opera, it too is a myth: we have just seen ist attitude toward Cherubini and Rossini; his mature opinion of Bellini is full of warmth and would be endorsed by any fair judge; and his respect of Verdi as a great craftsman speak for itself".

¹⁷ La citazione è tratta da G. Marchesi, *Giuseppe Verdi*, Torino 1970, p. 508.

Da Troia alla Scozia (continua da p. 4)

Nell'attesa invero spasmodica del *Simon Boccanegra* che Claudio Abbado dirigerà nella sua diletta Ferrara, infine, una pur breve menzione spetta a quanto il sommo direttore ha fatto a Roma durante l'inverno; e con la menzione c'è posto anche per un quesito, anch'esso men che breve. Tutte le sinfonie e tutti i concerti per pianoforte di Beethoven è quanto Abbado e i Berliner Philharmoniker hanno suonato a S. Cecilia: suonato, sì, perché se un aspetto di quelle esecuzioni immediatamente leggendarie brilla più degli altri, questo è la suprema bellezza del suono, la fragranza, la dovizia, l'immensità degli armonici ruotanti e circolanti in S. Cecilia e attraverso la radio nelle case di tutti gli entusiasti ascoltatori; con l'aggiunta di una vitalità, di un'ansia ritmica che il primo Abbado, sublime ingegnere della musica, sembrava voler evitare. Al che il grande Apollo è diventato un grande Dioniso. E se questo Dioniso novello volesse anche assumere la bacchetta per una *Semiramide* o per un *Guillaume Tell*, farebbe quanto meno due buone cose: recupererebbe l'antica, vittoriosa passione per Rossini; e regalerebbe al mondo della musica due monumentali architetture neoclassiche solitamente ridotte ad affreschi trasparenti e leggiadri.

Piero Mioli

Indirizzo cancellato

In un asterisco del numero precedente avevamo suggerito ai seguaci del PPM, il Partito Pseudodemocratico Musicale del "tutto è uguale a tutto", un secondo valido interlocutore, dopo Claudio Abbado, con cui confrontarsi. Purtroppo venerdì 20 aprile alla Deutsche Oper di Berlino questo indirizzo è stato brutalmente cancellato. Giuseppe Sinopoli ci ha lasciato. Al di là della trita e ritrita retorica di circostanza non ci resta che aggiungere sommessamente che con lui viene meno una delle pochissime voci autorevoli dell'interpretazione musicale odierna non sempre apprezzata in tutto il suo inestimabile valore.

Il coro

di Giuseppe Mazzini

In fatto di musica Giuseppe Mazzini non fu quello che si dice un competente, né mai pretese di esserlo, ma non fu neppure uno sprovveduto. Amici e seguaci come Aurelio Saffi ricordano la sua voce sommessamente accompagnata dalla chitarra come qualcosa che “scende nel core”. Sappiamo inoltre che durante l’esilio svizzero il patriota genovese rimase colpito dai canti dei suoi compagni di sventura che riempivano l’ambiente di mestizia, accrescendo in lui il rimpianto della propria patria. Sicché la Filosofia della musica (1836) non va considerata come una casuale e frettolosa incursione da parte un uomo in tutt’altre faccende affaccendato; semmai il frutto di un impegno a far sì che la “sola favella comune a tutte le nazioni” raggiungesse “l’altezza dei suoi destini”. Compito arduo che per il fondatore della Giovine Italia non poteva essera assolto da Rossini, “genio compendiatore”, e solo in parte da Donizetti. Ecco dunque il perché del suo invocare l’avvento d’un nume ignoto, ed ecco in breve tempo levarsi dalla sua “profezia” un giovane di nome Giuseppe Verdi, capace di rispondere al grande appello, se non proprio nei dettagli, almeno sul piano superiormente ideale. Non a caso Mazzini dedica profonde riflessioni al coro, componente primaria dell’opera verdiana, specie nella fase giovanile definita risorgimentale. Ma per Mazzini il coro si spinge fino alla fusione dei sentimenti individuali, prefigurando i vertici espressivi del concertato verdiano, e consentendo a ciò che era solo in votis di divenire realtà.

... E perché - se il dramma musicale ha da camminar parallelo allo sviluppo degli elementi invadenti progressivamente la società - perché il coro, che nel dramma greco rappresentava l’unità d’impressione e di giudizio morale, la coscienza dei più raggiante sull’anima del poeta, non otterrebbe nel dramma musicale moderno più ampio sviluppo e non s’innalzerebbe dalla sfera secondaria passiva che gli è in oggi assegnata, alla rappresentanza solenne ed intera dell’elemento popolare? Oggi, il coro, generalmente parlando, è, come il popolo nelle tragedie alfieriane, condannato all’espressione d’un’unica idea, d’un unico sentimento, in un’unica melodia che suona concordemente su dieci, su venti bocche: appare di tempo in tempo più come occasione di sollievo a’ primi cantanti, che come elemento filosoficamente e musicalmente distinto: prepara o rinforza la manifestazione dell’affetto o pensiero che l’uno o l’altro de’ personaggi importanti è chiamato ad esprimere, non altro. Or, perché il coro individualità collettiva, non otterrebbe come il popolo di ch’esso è interprete nato, vita propria, indipendente, spontanea? Perché, relativamente al protagonista o a’ protagonisti non costituirebbe quell’elemento di contrasto essenziale ad ogni lavoro drammatico, - relativamente a se stesso - non darebbe più sovente immagine, col concertato, coll’avvicinarsi, coll’intrecciarsi di più melodie, di più frasi musicali, intersecate, combinate, armonizzate l’una coll’altra a interrogazioni, a risposte, della varietà molteplice di sensazioni, di pareri, di affetti, e di desideri che freme d’ordinario nelle moltitudini? Perché mancherebbero al genio le vie di salire musicalmente da quella inerte varietà alla non meno inerente unità che sgorga pur sempre certa e savia da quel conflitto di tendenze e giudicii? Perché gli sarebbe difficile, traducendo il consenso venuto a gradi e per via di persuasione, risalire all’accordo generale, unendo dapprima due voci, poi tre, poi quattro, e via così in una serie d’intonazioni ascendenti, e per un artificio simile a quello che Haydn poneva in opera, s’io ben ricordo, a esprimere nella *Creazione* il momento in cui la luce si versa dalla pupilla di Dio su tutte le cose? O perché non balzerebbe a un tratto dall’uno al tutti ogni qualvolta il consenso emerge rapido, onnipotente, come il *Mora, Mora!* di Palermo, da una ispirazione, da un ricordo di gloria, da una memoria d’oltraggio, o da un oltraggio presente? I modi d’espressione popolare e di traduzione musicale son mille; né io li so; ma il genio li sa, o li saprà quando vorrà porvi l’animo, e quando l’altre più vitali condizioni di miglioramento adempite gli daranno conforto a sviluppare anche questa.

La storia nuova della musica: Verdi, il riformatore

di Claudia A. Pastorino

Che fortuna per noi che il musicista nazionale (ingiustamente defraudato da tempo del mezzobusto sulla banconota da mille a favore di una Montessori nota perlopiù ai candidati dei concorsi magistrali) non avesse ancora cognizione di telefoni, fax, internet, e-mail e gli sms dei cellulari, cosa che lo avrebbe fatto sicuramente andare in bestia refrattario com'era alle diavolerie del nuovo, musiche e uomini compresi. Ci saremmo infatti persi per sempre il gusto e l'onore di conoscerlo attraverso le lettere che hanno puntellato una lunga esistenza di 88enne sul campo di battaglia della vita, una battaglia in cui carattere, determinazione, suscettibilità e sovrano senso degli affari hanno giocato un ruolo decisivo e vincente: diplomazia ridotta all'essenziale, compromessi mai. Ed è con le idee chiare e i patti chiarissimi che Giuseppe Verdi, tanto negli inizi bussetani quanto nel periodo del lancio di Milano fino alle conquiste successive e all'affermazione della gloria non solo italiana, decide il suo destino di compositore e lo imposta imponendolo senza mezze misure, complici le influenze dei grandi salotti culturali milanesi (con in testa Andrea Maffei più che la moglie Clara)¹ e anche quelle, scarsamente considerate in sede critica, dell'opera francese.

Con o senza l'occasione del Centenario, che obbliga a rimasticature sovente inevitabili se si considera la messe bibliografica esistente sul musicista, c'è sempre il rischio di ripetere e ripetersi offrendo il fianco a chi continua a vedere Giuseppe Verdi come una storia già scritta su cui nulla rimane ormai da aggiungere (ma già il libro della Marri Tonelli stravolge questo luogo comune), per cui noi tenteremo di approfondirne gli aspetti del percorso compositivo dal punto di vista della novità, della sfida storica, del pensiero dell'uomo Verdi spesso in antitesi con quello del nascente compositore con il quale poi finisce (dalla Trilogia in avanti) per accordarsi in pieno. È a questo scopo che prenderemo come riferimento-base il miglior testo finora in circolazione e rimasto insuperato sull'argomento, *La giovinezza di Verdi* di Massimo Mila (ERI, 1974) che citeremo d'ora in poi come *Mila*, quasi un duplice omaggio non solo al Bussetano ma non da meno a una penna che più d'ogni altra e forse per la prima volta nella storia di Verdi ha centrato (seguendoli passo dopo passo) i punti nodali di un'arte compositiva dalla genesi alla prima perfezione della Trilogia. Un libro talmente illuminante e onesto che lo stesso Verdi riteniamo avrebbe apprezzato. Mila tuttavia non va oltre l'analisi minuziosa del primo Verdi fino alla Trilogia, ma i motivi sono evidenti: dalla Trilogia in poi, sono saldati definitivamente i cardini del pensiero compositivo verdiano, all'inizio incentrato su caratteri di sommaria funzionalità come la patria e le passioni collettive. Ma da questo momento in poi, poiché Verdi il teatro l'aveva in testa, la musica riveste i caratteri, le necessità individuali, l'ambientazione storica tanto per la messa in scena quanto per gli effetti che lui voleva ad ogni costo: egli raggiunge la perfezione, anzi la comincia, con la Trilogia, perché è lì, cioè dal *Rigoletto* in poi, che tutte le parti che formano l'opera trovano la loro giusta concatenazione producendo "quell'irresistibile fluire dall'una all'altra [parte] che [...] salda in unità estetica i diversi spunti musicali",² quando cioè sopravviene "veramente quel flusso d'ispirazione che ne concatena le parti in una rapina irresistibile".³

Per questo Mila ferma il suo libro alla Trilogia, come se non avesse più nulla da dire sui quasi restanti cinquant'anni di vita compositiva verdiana: perché tutto parte da lì ma si concentra anche lì. Ormai Verdi ha capito cosa fare, come fare teatro con la parola e con la musica, nella consapevolezza del germe della creazione che lui già pensa in un certo modo completamente ignoto ai predecessori e ai coevi ancora legati alle antiche formule che mummificano l'opera italiana in recitativi fini a se stessi, in esibizionismi vocali, in manierismi che imprigionano l'opera incasellandone i pezzi a pezzi.

Verdi svecchia l'opera italiana, la rinvigorisce, la rende virile ed energica, le ridà nuovi contenuti e modi d'essere nella *personalità* delle sue fasi (eventi, sviluppi, ambiente, personaggi, caratteri), tagliando necessariamente i ponti con le dolcezze e le malinconie di Bellini e Donizetti, o con il brio datato della vitalità rossiniana che lo stesso Rossini, ritirandosi dalle scene teatrali a soli trentasette

anni e nel pieno dei trionfi, aveva capito e inteso come un qualcosa di lontano dai segni dei tempi nuovi (cui donerà il *Guglielmo Tell* proprio come Verdi donerà un giorno l'*Otello*, fino ad oggi mai del tutto compreso dai contemporanei suoi e nostri).

Verdi giovane, in un'epoca in cui giganteggiavano Rossini, Mercadante, Pacini, i fratelli Ricci, Bellini, Donizetti e una boscaglia di operisti minori ma in piena attività da un teatro all'altro, cerca nuove strade, nuove soluzioni non da arcadia, non da Erminia tra i pastori, non da oratori, non da tiriterie belcantistiche, non da esibizionismi canori per la primadonna di turno. Lui vuole, e trova, la forza delle situazioni, dei personaggi, racchiusa in poche battute, in pochi accordi, in una semplice introduzione orchestrale, presentandone i caratteri con poche lacrime e commiserazione, molta azione, tanto coraggio. Questo era lui, questo era il suo carattere, il suo pensiero non solo d'artista, ed è così che la sua personalità investe e riveste questa concezione maschia d'opera non solo ottocentesca (*Otello* e *Falstaff* ne sono l'esempio): egli scatena la battaglia della musica viva, della musica che agisce.

Lo stesso Rossini, secondo quanto narra Edmond Michotte nei suoi *Souvenirs*,⁴ avrebbe detto nel leggere uno spartito di Verdi: "Se non avessi conosciuto il nome del compositore, avrei scommesso che era un colonnello d'artiglieria". Osservazione che si presta a una generica prima impressione su un tipo di musica concepito in maniera evidentemente sconosciuta in quel primo Ottocento fatto di cambiamenti, di nuove scoperte che segnano il secolo, di fervori patriottici in embrione e in itinere, di personalità nuove e menti illuminate che i salotti letterari della Milano-bene aiuteranno a sviluppare e far emergere nei vari campi (e Verdi sarà una di queste). Sarebbe pertanto riduttivo limitare la novità di una presenza a soli fattori musicali di ritmo, concitazione, forza scatenante dell'orchestra così come Rossini l'aveva rapidamente classificata in gergo bellico, mentre in realtà i primi tentativi di Verdi in una direzione più complessa nell'affermazione del suo concetto di teatro riguardano due esplicite categorie: suono e parola. Una strada che il compositore non cessa di seguire (cadendo spesso, in fase di ricerca, nei manierismi in voga nel solito melodramma di routine), cercandola fin dagli inizi, sperimentandone i valori sul piano drammatico sia dell'effetto sia della qualità teatrale, come dimostra fin dall'*Oberto* sua prima (o seconda?) opera. Caposcuola nell'analisi e nello studio dell'arte verdiana, soprattutto per i posteri in quanto primo assertore di questa verità di ricerca nel nascente compositore, è secondo il Mila⁵ un critico dell'epoca, tale Bermani, che a proposito dell'*Oberto* scrive: "Egli [Verdi] ha ricercato l'alleanza della poesia e della musica, egli ha stabilito un legame tra la nota ed il pensiero". Bermani, questo acuto collega del tempo preso a modello da Mila per le basi della futura critica verdiana di riferimento, aveva colto in pieno la peculiarità della filosofia compositiva di Verdi, che anche nel canto intravedeva la potenza della parola unita all'azione e della nota come espressione della parola, come drammaturgia sincronizzata con la parola in un potere associato e indissolubile.

Questo è il teatro che Verdi voleva e che dalla Trilogia in poi realizza con tutti i criteri vincenti di chi nella creazione di un'opera monta bene ogni parte, regia compresa, e si sa come Verdi fosse anche un grande regista dei propri lavori.

Lo troviamo in questa veste "alla Luchino Visconti"⁶ nel *Macbeth* del 1847 ma anche nella preparazione dell'*Aida* (carteggio con Ghislanzoni), in cui la cura del libretto è un tutt'uno con quella delle parti musicali, della messa in scena, delle "posizioni" (termine dello stesso Verdi): una metodologia che non vede estranea al suo intervento nessuna sua opera. "Si ignora generalmente che Verdi è in massima l'autore di tutti i libretti da lui messi in musica. Egli non solo sceglie i soggetti delle sue opere, ma forma anche la trama dei libretti. Ne indica tutte le situazioni, li costruisce quasi interamente in ciò che riguarda il piano generale, presenta i suoi personaggi, ne svolge i caratteri, dimodoché il suo collaboratore non fa altro che seguire le sue indicazioni e scrivere i versi".⁷

Così Verdi impianta e sviluppa i concetti-cardine del suo teatro costruito non soltanto sull'inventiva musicale, ma sulle colonne d'Ercole della parola e dei significati della parola espressi (al punto giusto, al momento giusto) dai suoni del canto e dell'orchestra. Ed è con questo procedimento finalmente perfezionato che avviene il miracolo annunciato, il miracolo della Trilogia.

Nel *Rigoletto*, ne *Il Trovatore*, ne *La Traviata*, ad ogni nota finale di qualcosa d'importante musi-

calmente e drammaturgicamente (aria, duetto, terzetto, concertato) s'appoggia a catena un altro momento altrettanto importante e sublime: ad esempio il duetto atto I Rigoletto-Gilda, quello atto II tra Violetta e Germont, quello da *Un ballo in maschera* atto II tra Riccardo e Amelia, quello dal *Don Carlo* atto I tra l'Infante ed Elisabetta, ma gli esempi sono tanti. Nei confronti tra due o più personaggi, nelle saldature tra un anello e l'altro del corpo di fabbrica dell'opera, nello scambio di battute o semplicemente nei dialoghi, Verdi è semplicemente insuperabile, forse molto più che nelle soluzioni solistiche di primo piano affidate alle voci dei protagonisti. Mila coglie questa caratteristica, sia pure estrinsecata in maniera ancora debole, nella *Giovanna d'Arco*, in quanto "la nuova intuizione drammatica verdiana si esercita assai meglio in parti che potrebbero sembrare marginali, che non in quei nodi focali della riflessione lirica ove si annidano appunto gli sfoghi melodici delle forme chiuse".⁸

La nuova concezione del dramma si fa strada ma non prende ancora corpo, sebbene l'*Ernani*, con le sue "scultoree apostrofi verbali", e qualche spunto della citata *Giovanna d'Arco*, mostrano Verdi "già impegnato in quelle ricerche di linguaggio melodico estratto dal suono della parola, che ben presto s'infittiranno nel *Macbeth*, e un giorno produrranno frutti preziosi come il monologo di Filippo nel *Don Carlo* o quelli di Fra Melitone ne *La forza del destino*".⁹ Commentando l'*Ernani*, H. Gerigk ritiene il principio del connubio suono-parola valido per tutte le opere di Verdi, e cioè che "è assolutamente inutile capire le parole, talmente è scolpita la situazione dei personaggi nel loro modo di cantare",¹⁰ una chiarezza che pone il musicista per stile, tecnica, avanguardia di pensiero, soluzioni musicali e sceniche, in uno scanno assolutamente a sé stante rispetto ai coevi, al suo stesso secolo, ai canoni d'opera d'uso comune all'epoca privilegianti i discorsi musicali prolissi, isolati, scevri dall'impianto del dramma. Per Mila già da *I due Foscari* avrebbe avuto inizio la celebre "declamazione melodica liberamente agitata, in cui consiste, com'è noto, il cammino drammatico dell'ispirazione verdiana",¹¹ mentre G. Barblan individua in modo più esplicito la capacità verdiana di creare il dramma nell'"incorporare l'azione nella musica tramite la parola che diviene suono".¹²

Verdi perfetto nel senso e nei modi fin qui indicati, non trova agli inizi della sua ascesa l'ispirazione e l'esperienza necessarie alla definizione di artista completo e maturo, ma le spiegazioni ci sono e vanno individuate, innanzitutto, nella ricerca primaria di altri fattori, cominciando dall'effetto. Parola, questa, che ricorre tante di quelle volte nel suo epistolario da far venire voglia di contarle, se già qualcuno non si è preso la briga di farlo. Giustamente Karl Holl fa notare che "quando è questione dell'effetto, Verdi si preoccupa ancora ben poco del buon gusto",¹³ così come la celebre frase di Malaparte ne classifica la musica, in termini decisamente poco lusinghieri, "colma di lambrusco fino all'orlo".¹⁴ Ma la questione dell'effetto, che Verdi tanto esigeva, è legata a sua volta all'aderenza ad altri elementi alla moda nell'Italia pre-risorgimentale, e lui per emergere non poteva ignorarne dettami e condizionamenti allo stesso identico modo con cui oggi per conquistare il pubblico se ne seguono e si accontentano i gusti, sia pure improntati alla banalità o alla volgarità. Uno di questi elementi è il clima di patriottismo ancora in forma di caos rivoluzionario idealistico che respirava l'Italia, in particolare i salotti lombardi dei nobili e dei letterati presso cui il musicista si forma dai primi soggiorni milanesi, captando i fermenti in atto e che in quegli ambienti trovano propaggini ideali di crescita e risonanza per la formazione delle coscienze e di una società nuova. Verdi, come ha magnificamente dimostrato la Marri Tonelli,¹⁵ risente in toto di queste molteplici influenze anche in senso artistico, venendo a contatto con i maggiori intelletti del tempo in ogni campo (lettere, scultura, pittura, teatro) da cui attinge modelli, gusti, scelte presenti e future ma comunque già in itinere, e per i suoi albori di musicista - un po' con premeditazione funzionale, un po' perché non sa ancora scostarsi dalle vecchie formule del melodramma primottocentesco non del tutto dirozzatosi dalle ciprie e dai fronzoli del Settecento - lascia che i primi lavori seguano l'esigenza collettiva e sociale della propaganda patriottica (*Nabucco*, *Lombardi*, *La battaglia di Legnano*). Come effetto però, non come intento primario, perché in lui la concezione di fare dell'opera lirica un dramma (in senso italiano, non metafisico-wagneriano) plasmato dalla verità del teatro, un teatro formato da uomini veri e non pupazzi dalle passioni e dai sentimenti finti, era insito nel suo atteggiamento mentale né poteva essere diversamente per uno come lui, uomo dalle scelte autonome e senza schemi. Il suo patriottismo in musica è perciò riconducibile alla forza, alla straordinaria energia di una musica che sprigiona guizzi

di fiamma soprattutto nei cori (guizzi incendiari che ritroviamo ad esempio ne *Il Trovatore*, ma con ben altri risultati), mentre ancora l'individualità dei personaggi è a malapena sfiorata e i caratteri non sono del tutto approfonditi: la prima totale adesione sarà la paternità (sfiorata nel vecchio Foscari) in tutte le sue sfumature buone e cattive nel *Rigoletto*. Qui il discorso verdiano sulla personalità e sul carattere dei personaggi è completo, in perfetto equilibrio con tutte le parti musicali che interagiscono nel dramma per il dramma, e da qui il suo teatro assume quelle forme, quelle caratteristiche peculiari che ne segneranno per sempre lo stile, come un marchio a fuoco che ne specifica l'identità attraverso una tecnica e un pensiero ormai in simbiosi.

Mancano, nel primo Verdi ante-Trilogia, quella serie di combinazioni frutto integrato di esperienza, lettura dell'evoluzione dei tempi post-risorgimentali, approfondimenti, ricerca teatrale, soluzioni musicali più annodate e artisticamente riuscite, insomma quella *summa* di elementi ideali che compongono l'opera d'arte elevandola a capolavoro e che Mila individua nella capacità propria del genio di andare oltre i segni di un'epoca. E con in più l'abilità di non offrire soltanto musica bella, bensì una creazione dell'ingegno realizzata in più direzioni tutte integrate, come in un prisma di luce, per cui "l'arte dell'operista non è soltanto musicale, ma è anche manovra di determinate circostanze accortamente adunate e integrate nella creazione musicale".¹⁶

Peccato che, nonostante tutte queste constatazioni di fatto e a parte il tifo da stadio che la musica di Verdi suscita ancora oggi nei melomani più intransigenti pronti a menar le mani con chi osi toccare o mettere in discussione il loro idolo, certe riserve sopravvivano ancora in sede critica, forse per via di certi pregiudizi legati ancora al primo Verdi o al carattere danzato quasi intrinseco in determinati tratti della sua musica e che spinge ad etichettarla in modo riduttivo. Valutazioni poco edificanti in tal senso sono fornite e motivate da Paolo Isotta,¹⁷ wagneriano di ferro e quindi controcorrente rispetto al normale corso della critica italiana classica, sebbene lui riconduca il problema di fondo non tanto ai limiti dell'arte verdiana bensì all'incapacità di ascolto da parte del pubblico orientato verso la facilità di brani "strofici, con melodia evidente e simmetria, ridotti alle funzioni armoniche elementari e caratterizzati da formule ritmiche marcate e ripetute". Una condanna, insomma, dell'opera italiana in genere, in cui "la presenza di alcuni manierismi automatici, comuni a Verdi come a tutta l'opera italiana dell'Ottocento, viene qualificata di espediente drammaturgico", ma la dose è rincarata quando Isotta, nella sua strenua difesa di Wagner dall'ostilità e il boicottaggio italiani, sostiene che il compositore di Lipsia "stimava almeno i morti, cosa che a Verdi non sempre accade. Dal canto suo, Verdi aveva verso i contemporanei e verso il mondo esterno un atteggiamento di diffidenza contadina, di preclusione più che di chiusura", il che si rivelerebbe nella famosa lettera alla Maffei del 31 luglio 1863 quando Verdi scrive di Wagner come di *un uomo di molto ingegno che si piace delle vie scabrose, perché non sa trovare le più facili e le più diritte*. Giudizio questo che scatena i fulmini di Isotta, il quale supponendo quali per Verdi siano queste vie facili e diritte, parla di "romanze, cabalette, ritmi di polca, barcarola, bolero, rataplàn" perché l'effetto "si potrebbe dire sia l'unico oggetto della sua estetica", mostrando così di non aver approfondito, come accade a Mila, la storia compositiva di Verdi fin dalle origini e che, da sola, permette di giungere alle vere conclusioni sulla formazione strutturale del suo concetto di teatro e dei relativi sviluppi per la definizione del nuovo melodramma e della riforma da lui operata nell'affermazione dell'opera lirica del secondo Romanticismo e del post-Risorgimento.

Noi amiamo allo stesso modo (cosa rara anche questa?) sia Verdi sia Wagner, per cui le riserve di Isotta ci sembrano talora oneste per certi aspetti deteriori di un Verdi ancora maldestro ma considerato limitatamente in quegli ambiti di ricerca sperimentale che lo stesso compositore mostrerà ben presto di superare. Il vero Verdi però è oltre la cortina superficiale del rataplàn e del valzer. Verdi è nel teatro drammatico, è il teatro per eccellenza, senza contare il fatto che continuare ad avanzare confronti e fiumi d'inchiostro sui due titani dell'Ottocento musicale, è improponibile per la radicale diversità di formazione, cultura, estetica, obiettivi, senso e concezione del teatro (non da ultimo il corso dell'esistenza personale di ognuno), che li farà contrapporre in eterno su due strade parallele. E due rette parallele, nella scienza geometrica ma spesso anche nella vita, non s'incontrano mai. Verdi resta nel suo Olimpo per la riforma del teatro e il coraggio delle scelte, nonostante a parole (ma solo

a parole) fosse così refrattario al nuovo in ogni senso, tant'è che, interpretando le sollecitazioni di un Novecento alle porte, farà ancora teatro da ultraottuagenario, ma non per restare a galla ad ogni costo, bensì per dimostrare soprattutto a se stesso di aver saputo leggere i tempi nuovi anche in musica e di avervi saputo partecipare con il coinvolgimento della saggezza e del distacco dalle passioni propri sì della senilità, ma con lo spirito di chi comprende, accetta, aderisce e, alla fine, si diverte sornione. Questo è genio, il genio della Trilogia e del dopo-Trilogia, il genio dell'*Otello* e del *Falstaff*, anche però il genio di un intelletto superiore che abbraccia il Novecento e i secoli a venire con lo stesso destino delle costellazioni celesti: i tempi e gli uomini passano, ma esse non si spegneranno mai. Come Verdi e il suo teatro.

Claudia A. Pastorino

¹ I Marta Marri Tonelli, *Andrea Maffei e il giovane Verdi*, Museo Civico Riva del Garda, 1999.

² M. Mila, *La giovinezza di Verdi*, ERI, 1974, p. 378.

³ *Mila*, p. 379.

⁴ *Mila*, p. 108.

⁵ *Mila*, pp. 52-53. Resoconto completo riferito da Folchetto in A. Pougin, *Giuseppe Verdi. Vita aneddotica*, Regio Stabilimento Musicale Ricordi, 1881, pp. 144-147.

⁶ *Mila*, p. 258.

⁷ A. Pougin, *op. cit.*, p. 68.

⁸ *Mila*, p. 195.

⁹ *Mila*, p. 230.

¹⁰ H. Gerigk, *Giuseppe Verdi*, Athenaeon, Postdam 1932, p. 37.

¹¹ *Mila*, p. 168.

¹² G. Barblan, "La tecnica", in *Giuseppe Verdi*. Pubblicazione dell'E.A. Teatro alla Scala, Milano 1951, p. 115.

¹³ Karl Holl, *Verdi*, ed. Karl Sigismund, Berlino 1939, p. 107.

¹⁴ Giuseppe Martini, "Verdi in cucina", in *Il nostro Verdi*, N. 3, Parma 2000, p. 84.

¹⁵ M. Marri Tonelli, *op. cit.*

¹⁶ *Mila*, p. 455.

¹⁷ Tutte le citazioni da questo punto a seguire sono tratte da Paolo Isotta, "Wagner e Verdi" in *Le ali di Wieland*, Rizzoli, 1984, pp. 143-185.

I "passi spietati" della CGIL

Sappiamo che la CGIL ha approvato gli aumenti retributivi dei conservatori (istituti di alta cultura a livello universitario) sulla base delle tabelle della scuola media. Si dice che il suo segretario, Sergio Cofferati, noto melomane, interrogato sulla scuola italiana abbia risposto in musica: "Questa o quella per me pari sono". Se lui canta la ballata del Duca di Mantova, noi, al solo nominare la CGIL rispondiamo con un altro tema verdiano, dal Ballo in maschera: "Fuggi, fuggi per l'orrida via / sento l'orma dei passi spietati." Cofferati, giù la maschera!

Bocelli e la carriera di un libertino

C'è chi vede in Andrea Bocelli, noto cantante di musica leggera prestato alla lirica, una specie di libertino della musica che si palleggia tra canzonette, arie, songs, romanze, rock, opera e rap. Ma c'è anche chi lo addita come il miglior rappresentante della globalizzazione musicale. L'importante è che il nostro dongiovanni non faccia la fine del mozartiano dissoluto punito. Pare infatti che il fischio di Mefistofele abbia già ferito le sue orecchie nel corso di qualche recita poco fortunata. Ma lui prosegue imperterrito la sua grande marcia, cantando "vincerò".

Stravinskij e la Rockstar

La nuova Enciclopedia Musicale Einaudi, in fase di attuazione, prevede l'imminente uscita del volume dedicato al Novecento, nel quale la musica seria e non avranno pari importanza. Igor Stravinskij come Madonna? Il Wozzeck come l'ultimo musical di Cocchiante? Bayreuth come Sanremo? Certo, poiché "oltre ad essere cambiato il linguaggio musicale" - parola J. J. Nattiez - direttore dell'opera - "abbiamo aperto le nostre conoscenze e le nostre orecchie alla musica di tutto il mondo". Di tutto l'universo, dica pure, grazie alle Spice Girls.

Verdi prima della sua musica

Su tutti i testi d'opera musicati da Giuseppe Verdi con i loro diversi responsabili: dall'elementare Oberto, conte di S. Bonifacio al complesso, raffinatissimo, brulicante Falstaff

di Piero Mioli

4. Piave, o della fiducia

La rapidità, la concisione, la sveltezza poetico-drammatica che compaiono nella librettistica di Salvatore Cammarano ricompaiono in quella di Francesco Maria Piave, su quel terreno verdiano che a fianco della figura del librettista tendeva a imporre sempre più la figura di un musicista già pienamente consapevole della sua drammaturgia. Il sodalizio fra Verdi con Piave fu più lungo e quindi soddisfacente di quello con Cammarano, che durò alcuni anni e venne meno durante la gestazione del *Trovatore*, e attraverso quasi una ventina d'anni raggiunse addirittura *La forza del destino*. Del resto la presenza di Cammarano era legata al San Carlo di Napoli, mentre quella con Piave dall'originaria Venezia si estese a Firenze, Roma, Trieste, Rimini, fino a San Pietroburgo; e nel frattempo il maestro era ulteriormente maturato, rispetto alle occasioni vissute con Cammarano: il tutto, in sostanza, invita a ravvisare in Piave il collaboratore ideale per Verdi. Veneziano del 1810, Piave fu giornalista e novelliere ma soprattutto operò come direttore degli spettacoli della Fenice di Venezia e poi della Scala di Milano, e come librettista era impegnato anche nel genere comico. Dieci libretti scrisse all'ammirato maestro, della cui adulta volontà fu l'esecutore più fedele e paziente, formidabile divulgatore di complesse vicende vittorughiane o da mélodrame francese, chiaro e limpido nonostante la temperatura delle passioni, fantastico a mettere in scena *Macbeth* e le streghe (con la consulenza di Maffei), intimistico a raccontar della *traviata* Violetta e narrativo, quasi romanzesco a intersecare il dramma di Leonora e Alvaro con le scorribande di Preziosilla e Melitone: e questi libretti divennero *Ernani* (Venezia, La Fenice, 1844), *I due Foscari* (Roma, Argentina, 1844), *Macbeth* in prima versione (Firenze, Pergola, 1874), *Il Corsaro* (Trieste, Teatro Grande, 1848), *Stiffelio* (Triste, Teatro Grande, 1850), *Rigoletto* (Venezia, La Fenice, 1851), *La Traviata* (Venezia, La Fenice, 1853), *Simon Boccanegra* in prima versione (Venezia, La Fenice, 1857), *Aroldo* (Rimini, Teatro Nuovo, 1857) e *La forza del destino* (San Pietroburgo, Teatro Imperiale, 1862). Morì nel 1876, Piave, dopo una lunga malattia che gli aveva impedito di contribuire alla revisione dell'ultima opera, e cinque anni prima che fosse rappresentata la revisione boitiana del suo *Simon Boccanegra*.

L'unica grinza del libretto di *Ernani*, dramma lirico in quattro parti, è forse il vago senso di squilibrio derivantegli dal fatto che nell'ultimo atto manca uno dei quattro personaggi principali, quel Carlo I di Spagna che è diventato Carlo V imperatore e poi si è eclissato. Ma è una grinza in fondo irrilevante, che intanto stava già nella fonte, l'*Hernani* (1830) di Victor Hugo, e nel melodramma, genere teatrale più attento degli altri al preciso gioco delle parti, s'era già registrato in opere come *La donna del lago* di Rossini, *la Norma* di Bellini, *La favorita* di Donizetti e via dicendo. Altrimenti, il quarto libretto musicato da Verdi è semplicemente perfetto: è storico quant'altro mai e anzi svolge la sua azione precisamente nel 1519, quando ha luogo l'elevazione al trono imperiale di Carlo V; e agita le passioni private più intense e vibranti, l'amore e l'odio, la gelosia e l'onore, la vendetta e la clemenza, l'ambizione e il disinteresse. Nel primo atto il bandito Ernani (tenore) tenta invano di rapire l'amata Elvira (soprano), nel secondo è re Carlo (baritono) che strappa Elvira (suo malgrado) sia a Ernani che al cupido tutore Silva (Silva), nel terzo hanno luogo la congiura e l'elezione imperiale con tanto di perdono generale e regale assenso alle nozze di Ernani (intanto svelatosi nobile) ed Elvira, nel quarto Silva si serve di un patto siglato con Ernani e riesce a togliere di mezzo il giovane rivale. Sicché il finale ultimo è funesto, ma il finale terzo sembrava lieto: nell'esultanza generale del concertato, appena percettibilmente la voce di Silva giurava la vendetta che avrebbe messo in atto. Movimentati, vivaci, ricchi di entrate e uscite di personaggi e di cori, i primi due atti gonfiano al massimo la vicenda, che nel terzo si sgonfia e alla fine del quarto si spegne nell'abbraccio della morte (per

veleno): il testo cita il cielo per dichiarare che esso non ebbe pietà dei due poveri amanti, *Ernani* morente chiede a Elvira di amarlo e vivere, il crudele Silva invoca la presenza del demone della vendetta. Starà alla musica di Verdi impugnare un finale così truce e disperato e stendervi sopra il velo della catarsi, e starà a Verdi stesso, più avanti, invitare la penna del collaboratore amico agli approdi più chiaramente religiosi della *Traviata* e della *Forza del destino*. Quanto alle forme, l'opera è tutta punteggiata di vari interventi corali espressi in senari, settenari, ottonari e decasillabi; i concertati sono due, come finale primo e finale terzo; il numero delle arie o cavatine è abbastanza ridotto, tre personaggi cantandone una ciascuno e uno solo, il re baritono, ottenendo anche una romanza; i duetti sono due, l'uno fra Elvira e Carlo e l'altro fra Ernani e Silva (un duettino d'amore si inserisce nel terzetto del secondo atto), e tre sono i terzetti, l'uno da intendersi come prosieguo del duetto del primo atto e l'altro come finale terzo. Che una primadonna dovesse cantare tanto in un solo primo atto d'opera impensieri Verdi, che tuttavia non poté porre rimedio alla questioncella; ma sul progetto poetico di terminare l'opera con un'aria per Ernani l'ispirazione musicale ebbe la meglio. Infatti il finale è un terzetto, com'era nei recentissimi *Lombardi alla prima crociata* di Solera e come sarà per parecchie altre opere future e anche più mature, anche se dall'insieme non tarda a emergervi la voce tenerile del protagonista, con quegli squarci di solismo che sono "Solingo, errante, misero" e "Quel pianto, Elvira, ascondimi...". In tanta potenza drammatica, un quadro tutto speciale è quello del terzo atto, chiuso nel buio della tomba di Carlo Magno in Aquisgrana ma illuminato dalla sublime evoluzione di un personaggio già preda delle egoistiche passioni giovanili, dai pensieri protervi, dagli atti vilmente umani e ora, anche grazie al dialogo intessuto con l'avo Carlo Magno, finalmente maturo, benefico, quasi superumano. È molto istruttivo il rapporto del libretto di Piave con il dramma in cinque atti di Hugo, donde si stralciano qui alcuni passi immediatamente significativi: all'inizio donna Josefa, la cameriera di donna Sol (nel libretto Elvira), fa entrare in camera un uomo che crede *Ernani*, e quando apprende che invece si tratta di Carlo non tarda molto a farsi corrompere da una borsa di danaro e a lasciare entrare l'intruso in un armadio; e quando, poco dopo, Ernani sta per svelare la sua vera e nobile identità a Elvira che lo sa fuorilegge, ecco che Carlo esce dall'armadio dicendo di non esservi stato affatto comodo; e poi alla fine del dramma la morte ha luogo per veleno, muoiono sia Ernani che la donna, e Silva si uccide su due piedi. Quasi nessuna lunga tirata solistica del dramma diventa un'aria, nel libretto, ma il protagonismo di Carlo è indiscusso nell'atto dell'elezione e della clemenza, dove si elencano e criticano i nomi di tutti i pretendenti alla corona imperiale e donde, tuttavia, manca il coro di congiurati tanto più adatto al genere del melodramma che a quello del teatro recitato. Le ultime battute, infine, spettano ancora a Carlo, che rimane solo e rivolge alla tomba dell'avo una fitta serie di domande retoriche e un po' ironiche come "Sei contento di me?". Nessuna ironia, nessuna prolissità, nessuna bassezza allignano dunque nell'opera di Piave e Verdi, che nella romanza "Oh de' verd'anni miei" e nel concertato "O sommo Carlo" trova senza dubbio i suoi accenti più belli.

Un basso malvagio sta anche nei *Due Foscari*, la tragedia lirica in tre atti di Piave e Verdi successiva a *Ernani*, ma è un secondo, non un primo cantante, e non canta alcun pezzo a solo. Così la serie dei personaggi si riduce a tre, onde è più facile disseminare il libretto di cavatine e arie: Jacopo Foscari (tenore) canta una cavatina, una preghiera e un'aria: Lucrezia Contarini Foscari (soprano) una cavatina e un'aria, Francesco Foscari (baritono) una romanza e un'aria finale. La schematicità del testo è forte: il primo atto consta di un coro e tre assoli, il terzo atto fa lo stesso, e il secondo comincia con un assolo, procede con un duetto, un terzetto e un quartetto, e dopo un coro termina con il finale concertato. Una schematicità eroica, tuttavia, se confrontata con la stesura ampia, eloquente, particolareggiata, fors'anche verbosa della fonte, *The two Foscari* (1821) di Lord Byron, dove hanno luogo scene, incontri, dialoghi non proprio omissi ma sufficientemente riassunti nel libretto: la comparsa di Jacopo, ad esempio, si ispira già all'amore del giovane per Venezia, la sua città natale, con una ridda di struggenti ricordi adolescenziali per la quale non c'è posto in un'aria; la confessione di Erizzo, che di fatto scagiona Jacopo dall'accusa principale, sta nel primo atto del dramma, e nell'ultimo del libretto a mo' di colpo di scena; la moglie, che si chiama Marina e non Lucrezia, entra guardinga e silenziosa, lei che nell'opera appare invece gridando, piangendo, esecrando; Byron dà molto spazio a

Loredano, il menzionato nemico dei Foscari, prescrivendogli scene con il doge e Marina che nel libretto avrebbero potuto diventare duetti; chiuso in prigione, Jacopo guarda il muro, vi legge i nomi dei suoi disgraziati predecessori e aggiunge il suo, ma nell'opera quello che vede è un'allucinazione, l'immagine del conte di Carmagnola come lui perseguitato dalla Serenissima (il nome del condottiero comparirà più avanti, nel dramma, allorché Loredano riferirà a Barbarigo che il giorno seguente la decisione della condanna il perfido doge Foscari aveva mentito e addirittura sorriso al suo nemico); se poi il libretto segnala la data dell'avvenimento e fa il nome del successore di Foscari, il doge Malipiero, il dramma fa anche il nome del predecessore, Marino Faliero; e l'ultima scena del dramma, morto il doge, spetta a Marina, ma il libretto chiude l'azione con la grande aria scenica del doge Francesco Foscari. Il quale all'inizio del secondo atto, finalmente solo, non compiangeva la sua tragedia come avrebbe fatto nell'opera, con la romanza "O vecchio cor", ma dovendo firmare un certo documento si sbaglia a maneggiare il calamaio: mai un melodramma avrebbe potuto accogliere un episodietto quotidiano del genere. Ma sempre un melodramma deve variare la vicenda, e dunque *I due Foscari* di Piave cadenzano la storia con diversi cori, uno dei quali, all'inizio del terzo atto, suona gaio, vivace, popolaresco, prima circense e poi lagunare. Bel gesto che interrompe e cadenza l'aristocratica tragedia con la freschezza e l'ingenuità di una plebe cui "non cale / se Foscari sia doge, o Malipiero". Qualche spunto letterario, infine: se l'aria di Lucrezia, "Tu al cui sguardo onnipossente", ha un certo sapore manzoniano e la cabaletta dell'aria di Jacopo, "Ah padre, figli, sposa" elenca i nomi comuni dei congiunti quasi alla maniera dell'Ulisse di Dante (che antepone Telemaco a Laerte ma certo lascia Penelope alla fine), la "illacrimata" polvere del concertato è un autentico calco foscoliano, dall'ultimo verso del sonetto *A Zacinto* (dove a restare senza lacrime è la sepoltura).

Ernani era solingo, errante e misero fin da' prim'anni suoi, e Corrado, vittima di un destino spietato che gli ha rapito ogni bene e gli ha fatto perdere l'innocenza, è un essere che ha dichiarato "perenne, atroce, inesorabil guerra / contro gli uomini tutti": Ernani è il bandito di Hugo e Corrado è il corsaro di Byron, due masnadieri come il Carlo Moor di Schiller e come lui ben degni della musica di Verdi (Gualtiero era il nome del *Pirata* di Bellini, il capostipite della felicissima serie melodrammatica). Il dramma di *Ernani* è quello particolare di un nobile perseguitato da un principe nemico, il dramma di Carlo è una più generale rivolta contro la decadenza dei costumi e la tirannide imperante, ma il dramma di Corrado consiste soltanto nell'ostilità del destino, una specie di predestinazione all'infelicità che fra l'altro interessa anche i due personaggi femminili della vicenda. Tratto da *The Corsair* (1814) di Lord George Gordon Byron, uno dei poeti più intensi, irrequieti, tempestosi e perciò significativi del Romanticismo europeo, e non da un dramma bensì da un poemetto, una novella in versi lunga ben tre canti (che fra l'altro ha modo di levare una commossa apostrofe all'antico splendore di Atene), *Il corsaro* di Piave è un libretto molto corto, sul quale Verdi non ebbe a esercitare i suoi rigori contro l'amico Francesco Maria: è un intreccio nudo e crudo, che come non specifica le cause della sciagura e della scelleratezza del protagonista così corre diritto alla meta della fine, senza fronzoli, senza episodi marginali, senza personaggi di contorno. Coro, aria, romanza e duetto stanno nel primo atto; coro, aria, inno, duettino e concertato nel secondo; aria, duetto, duetto e terzetto nel terzo; per quattro personaggi, Corrado il corsaro come tenore, Medora l'amante riamata come soprano, Gulnara l'amante non amata come soprano, Seid il rivale (nel cuore di Gulnara) come baritono. Se Corrado è infelice, Medora è "sempre dannata a gemere / all'ombra di un mistero", e Gulnara sospira e geme alla volta di un non meglio identificato "cielo natio". Solo il pascià Seid, personaggio del resto non positivo, tiene un comportamento lineare, tradizionale, pur barbaramente ma sempre credibile; e anzi, nel duetto con Gulnara si trova ad agire d'inganno, finge per spiare la reazione della donna, ricorre all'ironia ("Del mio nemico, dunque sì cara / è a te la vita?... Bella Gulnara..."), e dunque conferisce un bel tono di insidia e perfidia orientale a un'azione psicologicamente non caratterizzata, quasi neutra. Alla fine dell'opera, quando Gulnara avrà ucciso Seid e sarà fuggita con Corrado alla volta dell'isola dei Corsari, capiterà tutto e nulla: Medora muore, per consunzione (o forse per veleo), Gulnara resta con i suoi rimorsi, Corrado si scaraventa in mare; e la menzione di una meta ultraterrena non è mai sembrata così convenzionale e riempitiva come questa volta. In quello che potrebbe anche sembrare un torso di libretto, ed è comunque un testo valido se inteso come supporto

musicale, si notano infine alcuni particolari: la musica di scena di Medora, che canta la romanza “Non so le tetre immagini” accompagnandosi sull’arpa, una certa insistenza sui temi della sepoltura e delle lacrime che associano il Romanticismo di Byron a quello di Foscolo, la domanda di Gulnara se “È demone o nume - l’ignoto corsaro” che fa coppia con l’esclamazione della Amalia dei *Masnadiere* “Angelo o demone... non t’abbandono!”, una scena di prigionia (senz’aria) e un episodio di omicidio fuori scena (come in *Macbeth*), un duetto composto di ben quattro parti e intessuto tutto di settenari come quello fra Corrado e Gulnara; e anche un piccolo aggiustamento alla grammatica, là dove il coro iniziale di Corsari (dei poveri dilettanti dell’orrore rispetto ai filosofeggianti masnadiere di Maffei) rima due congiuntivi esortativi come “grondi” e “confondi” (peccato che questo sia un indicativo, invece, il congiuntivo dovendo suonare, ma purtroppo non potendo rimare, “confonda”). Che poi il terzetto finale d’opera sia gradito alla drammaturgia verdiana, è confermato non tanto dalla presenza della forma stessa al punto giusto, quanto dal fatto che nel poemetto byroniano Medora moriva prima di essere raggiunta dai due fuggitivi e una scena a tre non era affatto prevista.

Rispetto al libretto del *Corsaro*, il libretto di *Stiffelio* fa la stessa figura che nell’opera di Rossini fa la *Semiramide* di Rossi rispetto alla *Elisabetta regina d’Inghilterra* di Schmidt: a un testo breve, elementare, privo di frange inutili come di troppe didascalie, letteralmente spoglio avviene che succeda un testo ampio, composito, ricco di particolari, di spunti, di sfumature nell’intreccio, nell’azione, nell’eloquio. Un torso di libretto quello, un libretto sostanzioso questo: che ha tutto l’aspetto del nuovo dramma di costume, della moderna commedia psicologica d’origine francese e pronta a passare in Italia con i nomi di Paolo Ferrari, Achille Torelli, Giuseppe Giacosa (o anche dello stesso Vittorio Bersezio). Francese, del resto, è la fonte del dramma in tre atti, *Le Pasteur ou l’Evangile et le Foyer* (1849) di Emile Souvestre ed Eugène Bourgeois, che era penetrata anche in Italia e agitando questioni di moralità attuale riscuoteva ovunque grande successo. Una prima caratteristica dello *Stiffelio*, infatti, è l’abbondanza e l’articolazione dei personaggi, che abbastanza spesso sono tutti e sette in scena e si muovono, agiscono, intervengono, conversano, mormorano in maniera elastica e verosimile: la lunga introduzione si compone dell’arioso di Jorg, del racconto di Stiffelio, di una scena e appunto un settimino; il finale primo è bipartito ma comprende anche un intervento solistico di Stiffelio; il quartetto-finale secondo abbisogna anche di un coro interno; il finale ultimo richiama tutti i personaggi (certo come d’uso) e consta di una preghiera comune e di una chiusa potentemente scenica, perfetta per una veste musicale rapida e declamatoria. Ma non basta: l’antefatto è chiaramente narrato nel racconto di Stiffelio (tenore), la cavatina di Stiffelio è così dialogica con Lina (soprano) da acquisire delle movenze duettistiche, il coro “Plaudiam! di Stiffelio - s’allegri il soggiorno” non è riempitivo ma utile a intendere il carattere del benefico protagonista, il personaggio di Raffaele (secondo tenore) non è da primo cantante ma è assolutamente necessario all’intreccio. E poi la scena, ambientata in Germania all’inizio dell’Ottocento, è quella di un nobile interno domestico, con la sala terrena del castello, l’annesso piccolo cimitero e l’annessa cappella (prevista senza altare, per volontà della censura, ma con un organo suonante), suppellettili varie, un “camminello ardente”, dei libri (fra cui la *Messiede* di Klopstock), una pistola, addirittura un atto di divorzio. Culmine dell’intreccio è forse la scena del tentato divorzio, svolta in un complesso duetto tripartito fra tenore e soprano: Stiffelio è un “ministro assasveriano” cui è evidentemente permesso il divorzio, e la ragione plausibile del provvedimento consiste nel fatto che al momento del matrimonio l’uomo era perseguitato dalla società e dovette firmare con un nome falso; siccome poi mentre i due coniugi s’incontrano e si scontrano in maniera così originale Raffaele, già amante della donna, risulta rinchiuso in una stanza vicina affinché ascoltati tutto e alla fine del duetto risulta anche ammazzato dal padre di lei, ecco che il citato tono di dramma ottocentesco si fa ancora più chiaro e si conferma come caratteristica prima dell’opera (a pochi anni di distanza da un’opera intimistica e verosimile come *La Traviata*). Prima e non unica, giacché un libretto è sempre un testo per musica e la musica reclama tutti i suoi diritti: a parte dunque il logico stacco dei pezzi idonei al canto solistico (che tuttavia non raggiungono né Raffaele né Jorg, un provvido basso che ha qualcosa dell’Oroe di *Semiramide*), Stiffelio è un personaggio che quando s’accende di sdegno e gelosia trova accenti degni di *Otello*, come ad esempio nel finale secondo; e se Lina appare allucinata nella scena del cimitero (e altrove sempre ferma, decisa, disperata, pronta a

negare tutto al padre o a stringere il suo pensiero dicendo al marito una frase come “trama pensaste il piangere”), è il baritono Stankar, “vecchio colonnello” e “conte dell’Impero”, affettuoso tanto come padre di Lina quanto come suocero di Stiffelio, a imporre una gestualità grandemente melodrammatica, nel senso acutissimo dell’onore che dimostra, nella decisione della sfida (con l’espedito del fatto che lo sfidato sia un ignobile trovatello) e del suicidio, infine nel colpo di scena dell’espulante uccisione del seduttore della figlia. Almeno una volta la povera Lina cerca di chiarire l’errore fatale di cui s’è tanto pentita, quando dice a Raffaele “Fui sorpresa: non v’ama il mio core...”; e molte volte nel comportamento e nel discorso di Stiffelio scorre quella certezza incrollabile della fede che non può mai disgiungersi dalla tolleranza, dalla comprensione, dall’amore per il peccatore, e alla fine dell’opera, dopo il canto di un salmo tradotto in versi italiani, prende la forma della lettura evangelica dell’episodio dell’adultera. Di qui un esito assolutamente unico nella drammaturgia verdiana: il lieto fine, ovviamente conservato nell’opera rifatta come *Aroldo*.

Per poter circolare adeguatamente, la musica di *Stiffelio* aveva però bisogno di un altro libretto; e lo ebbe, grazie alla presenza di un poeta non soltanto disposto a rivedere una certa parte del testo, ma anche capace di stenderne un’altra parte, in collaborazione con un musicista che nel frattempo aveva sfornato capi d’opera come *Rigoletto*, *Il trovatore* e *La traviata*. E fu *Aroldo* (1857), melodramma in quattro atti (contro i tre di *Stiffelio*) e coevo di *Simon Boccanegra*: Stiffelio, Lina, Stankar, Raffaele, Dorotea e Jorg divennero Aroldo, Mina, Egberto, Godvino, Elena e Brian; e la Germania dell’Ottocento divenne l’Inghilterra del Duecento, con tutti i vezzi della lezione italiana dei nomi stranieri onde Brian è Brian come *Macbeth* era stato Macbetto. Quello di Aroldo era un nome popolare, nella cultura letteraria d’allora, almeno dal *Childe Harold’s pilgrimage* di Lord Byron (poema pubblicato fra il 1812 e il 1819 a sua volta ispiratore dell’*Aroldo in Italia* di Berlioz), ma con alcuni altri nomi Piave lo trasse da *Harold, the last of the saxon kings* (Aroldo, l’ultimo dei sassoni), romanzo di Edward Bulwer-Lytton, mentre la consimile vicenda di un crociato inglese vittorioso in Terrasanta ma tradito in patria, anzi in casa e in famiglia, si ispirò a *The Betrothed* (I promessi sposi), ennesimo romanzo di Walter Scott divulgato in Italia dal *Connestabile di Chester* (1831) di Giovanni Pacini su testo di Domenico Gilardoni. Quanto al nome di Brian, è lo stesso dell’eremita che Scott pone in *The lady of lake*: il “vecchio ministro assasveriano” diventa infatti un “pio solitario”, lasciando il nome di Jorg a un servo che non parla e così cassando dall’elenco dei personaggi Fritz, servo che non parla nemmeno lui. Le maggiori differenze testuali fra *Stiffelio* e *Aroldo* stanno nel primo quadro del primo atto, nell’assolo del protagonista durante il finale primo, in un ultimo quadro del terzo atto che passa alla seconda metà del secondo quadro del quarto, e soprattutto nella maggior parte del quarto atto stesso. Dove la scena è in Scozia, presso il lago Loomond al calar della sera, e prima che alquanto inverosimilmente Egberto e Mina si trovino a incontrare Aroldo e Brian per il riconoscimento, la richiesta di perdono, l’accoglimento del perdono e insomma il lieto fine, ha luogo un evidente riempitivo drammatico che però crea un cornice più vasta e pensosa allo scioglimento del dramma: un coro si divide in Pastori, Cacciatori e Donne, gruppi tutti pronti a raccontarsi tranquillamente a vicenda; Aroldo e Brian fanno a tempo a recitare l’”Angiol di Dio”; scende la notte, monta la luna, scoppia l’uragano e infine il coro riesce a raccogliere padre e figlia dalle minacce del mare. E fra l’altro Egberto ha modo di riferire come l’aver ucciso un uomo lo abbia pur costretto ad autoesiliarsi, Mina di pregare direttamente e disperatamente, *Aroldo* di mettersi a piangere e prepararsi così al gesto finale. Giustamente definito melodramma più che dramma, Aroldo è un testo più esteso ma anche più schietto e lineare di *Stiffelio*, che nel primo quadro sostituisce un arioso, un racconto per tenore, un settimino, una stretta, un’aria per tenore e una preghiera per soprano con un coro, una preghiera per soprano e una cavatina per tenore: lo mette in regola, cioè, e lo alleggerisce, certo in vista dell’aggiunta di un atto e del suo nuovo paesaggio; e al posto di un interno borghese e ottocentesco ha l’umiltà di porre un interno-esterno aristocratico, un po’ selvaggio e molto medievale. Dal canto suo, la musica trattiene e aggiunge, e quando per esempio perviene alla nuova cabaletta del soprano che favella di spettri materni inventa un episodio molto più valido di quello precedente: ma se nel complesso regge su due testi diversi, vorrà dire che è di grande gravidanza espressiva. Due drammi su una musica, per la drammaturgia musicale è un bel successo.

Piero Mioli
(2- continua)

Storia di una riforma

di Antonio Calosci

Con questa breve cronistoria vorrei illustrare al lettore la difficile strada della riforma di Accademie di Belle Arti e Conservatori di Musica.

Finalmente si comincia ad intravedere la fine della strada, visto e considerato che l'agognata meta è stata raggiunta. Con l'approvazione definitiva della legge di riforma di Accademie e Conservatori (2 dicembre 1999, pubblicata in G.U. N° 2 del 4-1-2000 come L. 508) il rischio del crollo dell'ultimo ponte che ci separa dal successo è stato *quasi* del tutto allontanato. *Quasi* perché ora bisogna provvedere a dare nuove direttive generali entro le quali le singole istituzioni potranno autonomamente gestire e creare corsi di studio, indirizzi, ecc.

Per quel che mi riguarda la *storia* comincia circa 18 anni fa. La storia che io ricordo ovviamente; in altre parole da quando mi "trasformai" da allievo del Conservatorio a docente del Conservatorio. Ma per dovere di cronaca devo precisare che la *storia* comincia qualche anno prima e precisamente nel 1978. In quell'anno un DDL, nefasto ed inopportuno, del Sen. Mascagni avrebbe causato la trasformazione dei Conservatori in licei musicali. Per fronteggiare in qualche modo tale DDL nasce un movimento d'opposizione fra i docenti. Questo movimento stranamente non trova l'appoggio dei sindacati tradizionali. Nessuno capiva perché i sindacati più famosi (CGIL, CISL, UIL) non aiutassero il settore artistico né tanto meno perché si schierarono fin da allora contro la Costituzione Italiana che invece riconosce ad Accademie e Conservatori lo status di "pari livello" con le Università. Questo movimento spontaneo, per bloccare tale inconcepibile situazione, si trasformò in sindacato: l'U.N.A.M.S.

L'U.N.A.M.S. immediatamente tenta di arginare quest'incostituzionale tentativo di secondarizzazione dei Conservatori. Indice uno sciopero che dura ben OTTO mesi, in contemporanea con un'occupazione degli storici Istituti. Salta persino una sessione d'esami per la prima volta nella storia dei Conservatori. Ricordo di aver sostenuto quasi a Natale l'esame di ottavo anno che avrebbe dovuto svolgersi nella sessione estiva. Questo porterà al blocco della paventata secondarizzazione.

L'azione dell'U.N.A.M.S. non si ferma qui. Inizia con una serie infinita di ricorsi presso il TAR e presso il Consiglio di Stato per smantellare ed invalidare una vera montagna d'ordinanze e circolari che, col sostegno ed il plauso dagli altri sindacati, l'allora Ministro della Pubblica Istruzione aveva emanato (siamo nel 1980). Lo scopo era chiaro: la SECONDARIZZAZIONE, ovvero, visto che *costituzionalmente* il Parlamento non poteva negare la Costituzione, il Ministero scelse la strada di ottenerla sottobanco; fu inventata la *secondarizzazione strisciante!*

Nel frattempo ero diventato docente di violino presso il Conservatorio di Lecce.

Pochi sanno che all'interno dei Conservatori, con la riforma della scuola media (1962), furono inserite le scuole medie annesse. Ho parlato abbondantemente, in altri miei scritti, dei danni che queste scuole hanno creato ai Conservatori, ma uno vale la pena di ricordarlo.

Cosa sta accadendo? Nel 1984, fedele alla volontà di secondarizzazione, il Ministro della P.I. propone di modificare il Calendario scolastico delle Accademie separandolo da quello dei Conservatori. La proposta è di iniziare le lezioni del Conservatorio (Istituti di Alta Cultura) a Settembre per unificare le lezioni di musica con quelle della scuola media annessa (scuola secondaria inferiore). Ma ad essere annesse al Conservatorio erano le scuole medie non il contrario, come il Ministro avrebbe voluto far credere, con tutto quello che ne consegue.

Per fortuna La Prof.^{ssa} Liguori (Segretario Generale dell'U.N.A.M.S.), unico membro eletto per Accademie e Conservatori nel CNPI, con quasi tutti gli altri Sindacati contro ma confortata e sostenuta da inoppugnabili pareri giuridici, riesce dopo mesi di asprissime battaglie a far ritirare l'ordinanza del Ministro della P.I.. La nuova O.M. stabilirà definitivamente l'inizio delle lezioni per Accademie e Conservatori (come per le Università) ai primi di novembre.

I tentativi, però di secondarizzare i Conservatori non cessano qui, anzi!

Sarà sempre la scuola media annessa ad essere la pietra dello scandalo! Nel 1985, infatti, l'Ispettorato Istruzione Artistica tenta di introdurre una coincidenza tra i primi tre anni della scuola media annessa con Teoria, Solfeggio e Dettato musicale che invece è rigorosamente un insegnamento del Conservatorio. Con queste premesse si voleva affermare che i docenti di Solfeggio erano, più o meno, docenti di scuola secondaria, con tutti gli annessi e connessi. L'U.N.A.M.S. ottiene con mesi di durissime battaglie e ricorsi la giusta separazione che avverrà tramite parere del Consiglio Nazionale della Pubblica Istruzione.

Il vero miracolo, però, avviene nel 1991 quando, con una sentenza riguardante il Conservatorio di Bolzano, la Corte Costituzionale ribadisce il grado di Istituzione di Alta Cultura dei Conservatori di Musica per analogia con le Accademie (art. 33 Costituzione), ovvero che gli Istituti di Alta Cultura sono parigrado con le Università.

Poi nel 1993 durante la discussione al Senato della Finanziaria, nel collegato riguardante la P.I., viene proposta l'applicazione di tutti gli ordinamenti della scuola secondaria ad Accademie e Conservatori. L'U.N.A.M.S., con il suo disperato, veemente intervento, riesce, coinvolgendo quasi tutti i partiti, a far sì che tale articolo non venga approvato. Anzi! Nel passaggio dal Senato alla Camera l'U.N.A.M.S. ottiene, attraverso un emendamento dell'On. Carelli, che venga sancito che Accademie, Conservatori e ISIA sono Istituzioni di Alta Cultura al pari delle Università. Questa vittoria sofferta, ma decisiva per le Istituzioni, apre la via ad un progetto di Riforma che sia in linea col dettato costituzionale. In tutto questo, gli altri sindacati, se non apertamente contro gli Istituti di Alta Cultura, hanno fatto finta di non vedere o sentire nulla.

Ricordo anche che proprio in quei mesi una nota rivista musicale (da allora smisi di leggerla) pubblicò un articolo firmato da un notissimo musicologo, pianista ed insegnante fino a qualche anno prima nei Conservatori, che, essendo nel frattempo passato al soldo di scuole private, dall'alto del suo pulpito cartaceo pontificò contro la legge finanziaria 1993 sostenendo la falsa tesi che i Conservatori non producono pianisti in grado di cavalcare le scene internazionali. Questo musicologo svendutosi alle scuole private, essendo uomo di raffinata intelligenza, aveva capito che questa legge avrebbe aperto la strada di una vera, giusta e costituzionale riforma dei Conservatori (e delle Accademie); una riforma seria avrebbe dato agli Istituti di Alta Cultura le autonomie didattiche e finanziarie delle Università. Il musicologo aveva capito che se ciò fosse avvenuto gran parte delle scuole private avrebbe dovuto chiudere i battenti.

Nelle Accademie e nei Conservatori, non avendo avuto le auspiccate autonomie, non era possibile creare dei corsi post Diploma di perfezionamento, quelli che l'Università chiama corsi di specializzazione; quei corsi che forniscono invece proprio le scuole private, ma senza alcun controllo qualitativo. Anche in questo caso l'unico sindacato che si mosse per prendere le difese dei Conservatori fu l'U.N.A.M.S., gli altri, come da copione, tacquero (in realtà, fino all'ultimo, hanno lavorato contro la riforma, ma sottobanco).

Ma la freccia era stata scagliata!

L'anno successivo l'onorevole Sgarbi, primo firmatario, presenta un DDL di Riforma per Accademie e Conservatori che recepisce gli elaborati della prof.^{ssa} Liguori, del prof. Damiani e dell'On. Carelli. Non va dimenticato che l'On. Sgarbi, con lungimiranza, nomina relatore della Legge l'On. Luciana Sbarbati (oggi Eurodeputato) che all'epoca era un'esponente dell'allora opposizione.

L'impegno dell'On. Sbarbati, soprattutto negli anni successivi, quando la sua coalizione politica era divenuta di maggioranza, è stato determinate per consentire di avvicinarci all'uscita del lungo tunnel.

Dal tunnel ne siamo usciti il 2 dicembre 1999 quando il Senato ha definitivamente approvato la legge di riforma che ora porta il numero 508 del 21 dicembre 1999. La legge con la sua pubblicazione nella gazzetta ufficiale N° 2 del 4-1-2000 è finalmente legge dello Stato.

Ora bisogna sollecitare il Ministro dell'Università e ricerca scientifica a rendere operativa questa legge, attivando tutte le procedure necessarie, nei tempi e nei modi voluti dalla legge di riforma.

Ma di questo vorrei, con calma, parlarne in un'altra occasione.

Antonio Calosci

La legge 508: un elogio alla follia?

di Pietro Avanzi

Sulla legge di riforma dei Conservatori, inserita nel vasto panorama delle riforme per una scuola nuova, si sono sempre espressi favorevolmente gli iscritti all'Unams, i più convinti, ma anche la maggioranza dei docenti usciti dopo le leggi sulla media dell'obbligo del dicembre 1962. Qualcuno ha perfino affermato che questa legge sia la migliore che ci si poteva aspettare dopo oltre settant'anni di attesa. Non intendo affermare il contrario, pur tuttavia mi sembra legittimo porre delle domande affinché le risposte escano possibilmente dai soliti luoghi comuni. Per esempio: "Di che riforma si tratta? Di quale natura sono i presupposti e i concetti che la fondano? Di quali reali conseguenze la categoria degli insegnanti dovrà farsi carico?" In sintesi: "Qual è il suo effettivo contenuto di intenzionalità?" Il mio intervento cercherà di fornire dei chiarimenti nella speranza di ampliare l'ambito di riflessione delle posizioni in campo. Si potrebbe sostenere l'inutilità di un simile intervento dal momento che la riforma è Legge dello Stato, ma obiettare che non è ancora entrata in vigore, non per l'assenza dei relativi decreti attuativi, ma per ragioni ben più importanti di cui parlerò tra breve. Si potrebbe pure aggiungere che, trattandosi di una legge "cornice" (così viene presentata), sarebbe opportuno preoccuparsi dei contenuti piuttosto che perdersi in discorsi oziosi. Altri ancora potrebbero sostenere che le riforme, essendo necessarie, vanno accettate al di là di spiacevoli conseguenze: chi perde si adatta, chi vince si impone, l'importante è che si dia inizio alla competizione. Per comprendere i mutamenti in atto occorre partire da questa verità: essi sono il frutto di un ripensamento a senso unico del ruolo del vecchio Stato sociale, e delle garanzie e dei diritti ottenuti dai partiti di sinistra e dai sindacati a partire dagli anni sessanta del secolo scorso. Dopo tale premessa ritengo indispensabile rispondere alla prima domanda per capire bene il senso della medesima.

I Conservatori attuali sono trasformati in istituti di alta cultura musicale di livello universitario per aprirsi alla diversificazione dei percorsi formativi. Per ora l'unica certezza che scaturisce da questa "nuova" denominazione è l'eliminazione al loro interno della tradizionale, fondamentale e determinante formazione di base professionalizzante, quindi dello spostamento in altre sedi delle medie e dei licei ad indirizzo musicale, nonché dei corsi inferiori e medi sia complementari che principali. A quale corso strumentale (quarto, quinto, ottavo...) coincida il passaggio da una fase all'altra non è dato sapere, anzi sarà opportuno non fissarlo per legge. Nell'attesa di passare al solo livello "alto", i Conservatori hanno la facoltà (non il dovere) di attivare corsi di formazione musicale di base tramite convenzioni con enti pubblici o privati (il cosiddetto sistema integrato pubblico-privato per giustificare le sovvenzioni ai privati). Questa facoltà merita la più ampia attenzione per le sue gravi conseguenze pratiche e didattiche.

Uno degli aspetti della riforma avrebbe dovuto riguardare l'eliminazione della doppia scolarità. L'obiettivo mi sembra attuato per il livello alto ma non per la fase o le fasi sottostanti. Anche mantenendo momentaneamente una doppia funzione, l'insegnante di Conservatorio viene a trovarsi in una situazione contraddittoria, o quantomeno assurda o preoccupante. Le convenzioni sono decisamente un'arma a doppio taglio. Mi chiedo infatti: "Perché ricorrevi quando se ne poteva o se ne potrebbe fare a meno?" Nell'attesa di passare al nuovo e definitivo Conservatorio (coincidente in realtà col livello superiore attuale, per cui non si comprende la ragione musicale di una tale riformulazione) sarebbe stato auspicabile o preferibile una *libera iscrizione*, senza farla dipendere da accordi con altre scuole ad indirizzo musicale. Ciò avrebbe evitato seri problemi di gestionalità in ordine a quanto segue: programmi, orari, rapporti con gli insegnanti, disponibilità, applicazione, esami e valutazioni. Inoltre, quando la fase precedente il passaggio all'alta formazione sarà completata, quale sarà la situazione giuridica, economica e didattica degli insegnanti di ruolo presenti in quel momento nei Conservatori? Se dovessero passare tutti nella fase alta come prevede la legge, chi resterà ad insegnare nella fase bassa o antecedente? Come conciliare il ruolo degli insegnanti di educazione musicale e di solfeggio con quello relativo alle attività musicali previsto nei cicli scolastici? Provo ora a descrivere un quadro possibile, quindi reale, partendo da queste necessarie convenzioni (i fanatici della

riforma le ritengono particolarmente decisive per l'educazione musicale).

La maggioranza dei docenti si troverà di fronte a inevitabili incompatibilità e incomprensioni fra le parti in causa, colle quali dovrà comunque stabilire un *modus vivendi* anche quando i risultati dovessero finire per danneggiare ulteriormente la specifica formazione musicale. Tipica deformazione professionale, si dirà, visto che si chiede di progettare nell'ambito della più ampia utilizzazione dei mezzi disponibili. Sarebbe vero, se ciò fosse storicamente dimostrabile. Sappiamo invece che la qualità musicale non è mai dipesa dalla quantità e dai metodi, ma decisamente dalla predisponibilità alla musica e da buoni insegnanti. Mai come oggi è esistita una domanda così ampia e articolata, eppure non si può certamente affermare che la qualità sia migliorata. Inoltre l'offerta, anche la più meritevole, fatica ad inserirsi nel mondo del lavoro, causa una calcolata politica restrittiva e pochissimo retribuita. Non oso quindi pensare in che modo arriveranno preparati tutti quegli allievi (la quasi totalità) che decidessero poi di accedere al livello superiore, o a quella presunta "alta formazione" che sarà affidata alla maggior parte dell'attuale corpo docente (quello uscito dalla proliferazione dei Conservatori e delle cattedre). L'esperienza mi spinge a pensare che, in ottemperanza ai profondi principi pedagogici cui la riforma si ispira, il livello alto lo sarà soltanto di nome ma non di fatto, perché il materiale umano – ottenuta la "maturità" per accedervi – risulterà privo o quasi di una adeguata, sufficiente e specifica preparazione musicale. La scelta strumentale rappresenta a tutt'oggi la più credibile delle motivazioni, quindi i docenti, per mantenere in piedi corsi e cattedre, saranno costretti a sfornare ulteriori illusi, o una marea indistinguibile di musicologi o di critici musicali, o di operatori prestatari alla didattica generale e speciale. Ma forse tutto questo non è molto importante, se si pensa che l'atavico desiderio dei docenti di Conservatorio consiste semplicemente nell'accesso ai piani alti del Parnaso, anche se tale ingresso è stato purtroppo contestato da tutti quegli universitari che considerano gli insegnanti di musica inutili e incolti o dei privilegiati (9-12 ore). Quest'ultima è certamente da ritenersi la ragione principale del mancato riconoscimento universitario e dei conseguenti aumenti economici. Si consolino poi gli studenti sul titolo finale (tasse a parte), dal momento che potrà trasformarsi in una laurea soltanto tramite un procedimento previsto per l'equipollenza (parere di una commissione e avallo del primo ministro).

In parte ho già risposto alle altre domande, tuttavia non sarà fuori luogo aggiungere alcune considerazioni che dimostrino come la cornice contenga in sé il quadro, anche se ancora non completamente visibile. Possibilità quindi di errore? In ciò la forza intrinseca della legge. Importa poco che il quadro sia *in itinere* se la cornice è ben delineata o definita. Lo Stato, o chi per esso, sembra puntare sui reali principi di libertà e democrazia quando ci informa che tutto è migliorabile o perfezionabile, soprattutto se non otterrà quei fini che vi sono implicati. Ne sono una conferma alcuni essenziali concetti ispiratori presenti nella riforma generale, quali: l'autonomia, l'impostazione sistemica, il carattere implementante, il *quantum* di informazione, e l'allievo inteso come il centro del sistema educativo. Quest'ultimo, il sistema, non sarebbe più basato sulla tradizionale trasmissione di contenuti rigidi, precostituiti, o imposti dall'alto, ma sull'apprendimento di conoscenze rivolte alla creazione di uno schema mentale (successo e competizione) che consenta alle abilità ottenute di essere trasferite nel mondo del lavoro (il mercato) sia manuale che intellettuale (Scala *Convegno* di Firenze dicembre 1999). Di tutto questo mi accingo ora a dire qualcosa. L'autonomia appare essere uno dei punti nevralgici della riforma, sottolineata con cura e pubblicizzata o decantata a dismisura. Ad essa si accompagna l'idea di una cultura non più fine a se stessa, ma aperta, torna a ribadirlo, ai diversi percorsi formativi. Nuova configurazione giuridica (in positivo e in negativo per chi?), decentramento delle potestà decisionali, e adattabilità al territorio dei programmi di studio per aumentare la fruibilità musicale alla maggior parte della popolazione scolastica, ne sono i presupposti irrinunciabili. Il concetto di autonomia (da non confondere con quello di indipendenza o di gestione personale che si gode tutt'ora) trova perciò la sua ragion d'essere nella concezione sistemica e implementante della formazione, ossia in un'idea nuova di animazione incentrata ad estremo fermento e rinnovamento: una specie di passaggio epocale secondo i riformisti alla Berlinguer (quelli di sinistra, dopo la Caporetto del comunismo reale, non riescono a scrollarsi di dosso il loro infantilismo ideologico, dal momento che la politica delle riforme rafforza il Capitalismo e la destra a tal punto da sembrare il frutto di tacite intese). In questo modo rientrano nell'autonomia anche il *quantum* di formazione-informazione, l'allievo come centralità per la scelta di programmi mirati, e la concezione sistemica dell'insieme. Tutto ciò

non può che abbacinare o stordire al primo impatto. Infatti tale sensazione si attenua quasi subito, se si pensa alla possibilità reale della mente umana di costruire meravigliosi miti, affascinanti favole, e “razionalissimi” sistemi abbracciatutto. La riforma dei Conservatori, secondo il mio modesto punto di vista, si muove su due piani riconducibili alla nuova concezione della musica presente nel progetto di legge n.7307 (DDL Veltroni sulle attività musicali). Progetto che si può riassumere nei seguenti due punti: a) *“La musica (...) costituisce, in tutti i suoi generi e manifestazioni, ivi compresa la musica popolare contemporanea, aspetto fondamentale della cultura nazionale ed è bene culturale di insostituibile valore sociale e formativo della persona umana. Per musica popolare contemporanea si intende ogni forma di espressione musicale diversa da quella lirica, sinfonica e cameristica; b) lo Stato, le regioni e gli enti locali tutelano e valorizzano le attività musicali, nelle diverse tradizioni ed esperienze, e ne promuovono lo sviluppo senza distinzioni di generi, con riferimento alle forme produttive, distributive, di produzione e di ricerca; (inoltre) favoriscono la formazione professionale e l’accesso ai giovani alle attività musicali”*.

Nei punti riportati sono poste in evidenza alcune cose estremamente rilevanti per capire il valore globale delle riforme. La legge Veltroni possiede carattere complementare rispetto all’altra, perché concerne le fondamenta anche se comprende due momenti: quello educativo-consumistico e quello professionalizzante-specialistico. In altre parole si vuole riconoscere particolare importanza a chi desidera “implementare il proprio tasso di formazione complessiva” (Scala) arricchendola con tutto quanto non concerne una professione. Chi vorrà invece seguire un percorso diverso potrà farlo a parte o a sue spese trattandosi di una minoranza che non incide sulla sostanza. Pur riconoscendo la necessità di educare alla musica, si è infatti ritenuto prioritario l’aspetto ludico, ricreativo o esteriormente conoscitivo interno all’educare con la musica, per la semplice ragione che ciò rispecchia la realtà decisiva del mercato. Oggettivamente non si può dar torto ad una simile impostazione di fondo, se si pensa che la dimensione economica della musica popolare contemporanea (dischi, musica leggera, complessi, strumenti, ecc.) soddisfa il 95% del consumo contro il rimanente 5% della musica pesante. Senza approfondire oltre, pongo la seguente decisiva domanda: “Perché la legge di riforma tarda la sua partenza, mentre nel frattempo si cerca di favorire quella di Veltroni?”. È presto detto. Gli estensori della legge sui Conservatori hanno pensato al tetto, avendo però nella propria testa pure le fondamenta, per il semplice motivo che soltanto in questo modo sarebbe potuta passare con l’avallo dei sindacati. Il punto fermo e insindacabile (strano a dirsi), e sul quale la legge non doveva assolutamente transigere, consisteva proprio nel soddisfare la principale richiesta dei docenti (la stessa di quella europea), perché l’unica in grado di incidere a breve o a medio termine sull’assetto strutturale della maggior parte dei Conservatori. Si può perfino evitare di essere tacciati di ipocrisia, quando si cerca di tranquillizzare un corpo docente alquanto chiuso nel proprio *particulare*, dicendo che i Conservatori continueranno per il momento a fare quello che fanno oggi. In realtà la legge – trasferendo genericamente nei cicli scolastici le attività musicali fondamentali – trasforma parte degli insegnanti coi loro maxi-progetti (in molti casi di facciata pur di non soccombere) in formidabili esperti, abili più o meno in tutto pur di figurare tra i privilegiati dell’alta cultura. La soluzione degli accorpamenti, un *escamotage* di bassa lega ma efficace, rientra anch’essa nel principio di razionalizzazione, o della riduzione nel tempo dei rami secchi (tutto questo tende a soddisfare coloro che vogliono la musica nelle scuole come produzione concreta: nulla in contrario se non si demanda ad altri l’insegnamento). Personalmente avrei preferito la messa in pensione dei docenti anziani con almeno trent’anni di servizio, e l’utilizzazione diversificata (nelle formazioni orchestrali e cameristiche, nei musei e nelle biblioteche) di una notevole parte del corpo docente e direzionale. Questa riforma, così sommariamente descritta e analizzata, mi appare simile a una pentola bollente che finirà inevitabilmente per far emergere la parte più pregnante e reattiva della natura umana: le differenze e le diffidenze, le invidie e le gelosie, l’indifferenza e l’entusiasmo, lo zelo e il quieto vivere, i favoritismi e i condizionamenti. Né l’ottimismo della volontà, né il carattere itinerante della riforma riusciranno ad incidere positivamente su di essa, se prima non si ridimensionano drasticamente gli onnipresenti fattori burocratici, opportunistici, ideologici e corporativi, o quelli relativi alla sottesa malinconica competenza di superficie, o quelli infine provenienti dalla difficoltà di reperire mezzi umani e materiali, idonei e sufficienti per una convincente formazione che renda credibile anche la produzione, la ricerca e la distribuzione. Ma ormai, come Cesare insegna secondo Svetonio: *“Alea iacta est!”*. **Pietro Avanzi**

Rigoletto, Quasimodo e la “Veltroni”

Povero Rigoletto! Era stato davvero faticoso prendere quella mattina il Pendolino per Roma, sorbirsi la caciara di una scolaresca esagitata in gita di piacere, per poi giungere al Ministero dei Beni Culturali e sentirsi rispondere che la Ministra non poteva riceverlo perché in tutt’altre faccende affaccendata. Ahi Giovanna! Sì, Giovanna come quella ruffiana dell’amica di Gilda che aveva coinvolto la ragazza, un tempo tutta casa e chiesa, in un giro di compagnie poco raccomandabili.

Giracchiava preoccupato per le vie della capitale quando un boato seguito da una scossa del quinto grado della scala Richter lo fece sobbalzare. Dalla piazza prospiciente iniziavano a diffondersi per l’etere urla disumane. Nulla di tragico, gli fu detto: erano soltanto quattro scalmanati, una sorta di anello di congiunzione tra la scimmia e l’*homo sapiens*, che su di un gigantesco palcoscenico provavano per il tradizionale “Concerto” (sic!) che ogni Primo Maggio la Triplice dava in pasto, senza lesinare in denari e in decibel, agli affezionati supporters. Della serie: rincretinitevi più che potete che al resto pensiamo noi.

“Teste di cazzo!”, fu il lapidario commento del buffone che per sfuggire a quel baccano d’inferno s’infilò lesto lesto in una buia osteria. Davanti ad un generoso bianco dei Colli cadde ben presto in preda a cupi pensieri. Improvvisamente la porta si aprì per lasciar passare una vecchia conoscenza del periodo parigino, quando solo, difforme e povero, si faceva chiamare Triboulet. Era il campanaro Quasimodo, meglio noto come il gobbo di Notre-Dame, un tipo ombroso che amava vivere isolato dal mondo nella torre della cattedrale. Il Nostro si stupì non poco nel trovarselo di fronte e per di più agghindato come uno di quei fighetti che si vedono spesso in tivù: giubbotto dai disegni a dir poco stravaganti, jeans attillatissimi, capelli affogati nel gel, dita pesantemente inanellate, orecchini conficcati in ogni tipo di orifizio. “Oh buon giorno, Rigoletto,” esordì con tono mellifluido. “Che ci fai da queste parti? Le ultime notizie ti davano a Mantova.” Stupito della metamorfosi dell’amico, il buffone si limitò a rispondere affermativamente, aggiungendo che per ordine del Duca si trovava in quel di Roma a batter cassa al Ministero dei Beni Culturali, visto che al padrone era ripresa la fregola dei passatempi di veglia e delle feste a corte, l’ultima delle quali aveva letteralmente messo a terra le casse del Ducato. “Ancora con l’opéra, eh? Mon cher, i tempi sono cambiati, occorre rinnovarsi. Te lo ricordi quel vecchio polpettone di Notre-Dame di Paris di papà Victor? Non faccio per vantarmi ma te l’ho trasformato in un musical coi fiocchi che sta furoreggiando in tutte le piazze d’Europa! Persino i “tuoi” critici ne han parlato bene. E che sviolate!” “Puah! Quelli? Cortigiani, vil razza dannata!” “Quattro cavolate di canzonette, qualche squinzia col pepe dans le derrière, un po’ di luci psichedeliche e il gioco è fatto. Et voila, la musica popolare contemporanea, come la Legge Veltroni comanda.” “La legge Veltroni, ovvero 150 milioni di cazzate in una! Peggio della maledizione di Monterone!” “E finiscila! Il mondo adesso gira così. Prendi esempio dai big della bacchetta. Guarda come ci sguazzano con le nostre Stars!” “Già, già. Indiani, coreani, persino russi: una grande ammicchiata!” “Ola la, sempre con la puzza sotto il naso! Musica classica, musica leggera: tutte stronzate. Provare per credere. Consulta le ultime enciclopedie e frequenta magari qualche seminario universitario e ti accorgerai che ho ragione da vendere.” “No, grazie. Preferisco i conservatori. Almeno là la musica si insegna sul serio.” “Sacco di patate, svegliati, anche per loro è ormai questione di anni, che dico, di mesi per rientrare nella normalità. C’est la vie! Fatti furbo! E adesso ti saluto.”

Rimasto solo quel “fatti furbo” continuava come un tarlo a rodergli il cervello. Che il buon Quasimodo avesse per davvero ragione? Perché continuare a far l’anonimo buffone in una corte di provincia quando gli si potevano schiudere i palcoscenici di tutto il mondo. Un bel musical su di un giullare dalla lingua tagliente, il Duca che gli seduce la figlia, il bandito Sparafucile, la procace Maddalena... il momento era quanto mai propizio... bastava rivestire il tutto con quattro puttanate di note che un allievo al primo corso di composizione avrebbe sciorinato all’istante... Ah no! È follia! proruppe di colpo. Meglio sconosciuto ai più e amato da una ristretta cerchia di genuini melomani che acclamato da una valanga di zombi musicali emanazione tangibile delle scuole vagheggiate dalla “Veltroni”.

Hans

I Quaderni di *Musicaaa!*

- 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 - un fascicolo £. 16.000
- 3 - **Gian Paolo Ferrari - *Per eseguire Frescobaldi***
un fascicolo £. 12.000
- 4 - **Luca Marenzio - *Il terzo libro de madrigali a cinque voci*** (prima parte)
- 5 - **Luca Marenzio - *Il terzo libro de madrigali a cinque voci*** (seconda parte)
a cura di Carlo Marengo - un fascicolo £. 12.000
- 6 - **Gastone Zotto - *Musica commerciale e comunicazione estetica di massa***
un fascicolo £. 8.000
- 7 - **Enzo Fantin - *Lineamenti di una teoria fenomenologica della musica oggi***
un fascicolo £. 9.000
- 8 - **Gian Paolo Ferrari - *Mottetto in stile recitativo in lode di Camilla Pio di Savoia***
per soprano, organo positivo o clavicembalo
un fascicolo £. 7.000
- 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 Iesù - un fascicolo £ 18.000; i due fascicoli £ 33.000
- 11 - **Guillaume Dufay - *Missa Caput***
a cura di Carlo Marengo - un fascicolo £ 18.000
- 12 - **Gian Paolo Ferrari - *Salmi responsoriali per le Messe di Natale e dell'Epifania***
un fascicolo £ 7.000
- 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 Iesù - un fascicolo £ 18.000; i due fascicoli £ 33.000
- 15 - **Pietro Avanzi - *La prassi italiana del basso continuo*** (prima parte)
- 16 - **Pietro Avanzi - *La prassi italiana del basso continuo*** (seconda parte)
un fascicolo £ 18.000; i due fascicoli £ 33.000

La diffusione dei Quaderni di *Musicaaa!* è prevista a mezzo posta tramite versamento della somma prefissata (più una maggiorazione di

£.. 2.000 per spese di spedizione) sul c/c postale 11513462 intestato a
Coop. Nuova Musica, via Scarsellini, 2 - 46100 Mantova.

A seguito dei ripetuti disservizi postali preghiamo gli interessati di informare preventivamente la redazione delle richieste inoltrate tramite Internet (e-mail maren@interfree.it) o telefonando direttamente allo 0376-362677

in considerazione del carattere promozionale di questa iniziativa nei confronti di *Musicaaa!*
non si inviano copie in omaggio