

Musicaaa!

Periodico di cultura musicale

Anno I - Numero 2
Maggio-Agosto 1995

Sommario

<i>Da S. Agata a S. Vito: Giuseppe Verdi Lumbard?</i>	pag. 3
<i>Questioni cantanti</i> , di P. Mioli	4
<i>Da Padova: Giulini dirige Brahms</i> , di E. Fantin	5
<i>Flauti e trombe per il principe</i> , di M. Lucchi	6
<i>Pietro Antonio Locatelli: un grande fra i "minori"</i> , di A. Iesù	8
<i>Teatro nel teatro: Stravinskij e Pirandello</i> , di S. Neonato	11
<i>Il Bacio</i> , di G. Verga	13
<i>Berlioz e le Nove sinfonie</i> , di F. Sabbadini	14
<i>Pietro Mascagni: considerazioni a cinquant'anni dalla morte</i> , di R. Iovino	17
<i>Libri e dischi</i>	20
<i>Veni, creator spiritus!</i>	23

Direttore responsabile: Fiorenzo Cariola

Redazione: Gherardo Ghirardini, Carlo Marengo, Piero Mioli

Collaboratori

Giovanni Acciai (Piacenza)	Alberto Iesù (Roma)
Franco Ballardini (Riva del Garda - TN)	Roberto Iovino (Genova)
Fausto Battini (Modena)	Marta Lucchi (Modena)
Alberto Cantù (Milano)	Claudio Martino (Legnano - MI)
Antonio Carlini (Trento)	Laura Molle (Frosinone)
Ivano Cavallini (Trieste)	Emanuela Negri (Verona)
Alessandra Chiarelli (Bologna)	Piero Neonato (Trento)
Tarcisio Chini (Trento)	Laura Och (Verona)
Paolo Cossato (Venezia)	Beatrice Pallone (Mantova)
Alberto Cristani (Ravenna)	Mariarosa Pollastri (Bologna)
Vittorio Curzel (Trento)	Noemi Premuda (Trieste)
Maurizio Della Casa (Mantova)	Massimo Privitera (Bologna)
Fabrizio Dorsi (Cernusco S/N - MI)	Anna Rastelli (Bolzano)
Enzo Fantin (Legnago - VR)	Giuseppe Rausa (Monza - MI)
Antonio Fari (Lecce)	Giuseppe Rossi (Fiesole - FI)
Gian Paolo Ferrari (Carpi - MO)	Francesco Sabbadini (Bologna)
Birgit Gantenberg (Berlin - D)	Graziano Tisato (Albignasego - PD)
Alberto Gérard (Verona)	Giordano Tunioli (Ferrara)
Elisa Grossato (Padova)	Ruffo Wolf (Rovereto - TN)
Ferdinando Grossetti (Somma Vesuviana - NA)	Roberto Verti (Bologna)

Sede redazionale: Via Fernelli, 5 - Mantova - Tel. (0376) 362677/224075
Reg. Trib. di Mantova N. 3/95

Stampa: Fabbri Officine Grafiche - MN

Sottoscrizione 1995 a *Musicaaa!*

Per ricevere *Musicaaa!* direttamente a domicilio basta sottoscrivere la somma di £ 15.000 da versarsi sul c/c postale n. 11513462 intestato a Coop. Nuova Musica, via Fernelli, 5 - 46100 Mantova, oppure tramite bonifico bancario intestato a c/c n. 550363/15 presso la filiale di Mantova della Banca popolare dell'Emilia Romagna.

Musicaaa! è inoltre reperibile presso le seguenti sedi:

Bergamo

Ricordi, Pass.Limonata, 4/6

Bologna

Biblioteca del Conservatorio, P.zza Rossini, 2

Ricordi, Via Goito

Bolzano

Biblioteca del Conservatorio, P.zza Domenicani, 19

Brescia

Biblioteca del Conservatorio, Via Magenta, 50

Ricordi, C.so Zanardelli, 29

Cremona

Biblioteca dell'Istituto di Paleografia musicale

Ferrara

Biblioteca del Conservatorio, Via Previati, 22

Firenze

Biblioteca del Conservatorio, P.zza Belle Arti, 2

Ricordi, Via Brunelleschi, 8/R

Genova

Ricordi, Via Fieschi, 20/R

Mantova

Biblioteca del Conservatorio, P.zza Dante

Casa musicale Giovanelli, Via Accademia, 5

Club 33, C.so Umberto I, 21

Expo, P.zza 80° Fanteria, 16

Frammeni Sonori, C.so Vittorio Emanuele, 100

Libreria Einaudi, C.so Vittorio Emanuele, 19

Libreria Luxenbourg, Via Calvi, 27

Libreria Nautilus, P.zza 80° Fanteria, 19

Nuova Scuola di Musica, Via Fernelli, 5

Milano

Biblioteca del Conservatorio, Via del Conservatorio, 12

Ricordi, Via Berchet, 2

Ricordi, C.so Buenos Aires, 40

Modena

Casa della Musica, Via Gherarda, 6

Fangareggi Dischi, P.zza Muratori, 204

Edicola del Portico, Via Emilia, 179

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

Padova

Biblioteca del Conservatorio, Via Eremitani, 6

Ricordi, P.zza Garibaldi

Musica e Musica, Via Altinate

Parma

Biblioteca del Conservatorio, Via del Conservatorio

Piacenza

Biblioteca del Conservatorio, Via S.Franca, 35

Reggio Emilia

Biblioteca del Liceo musicale "A.Peri"

Roma

Biblioteca del Conservatorio, Via dei Greci, 18

Ricordi, Via Battisti, 120

Ricordi, Via del Corso, 506

Ricordi, P.zza Indipendenza, 24

Rovigo

Biblioteca del Conservatorio, C.so del Popolo, 241

Torino

Biblioteca del Conservatorio, Via Mazzini, 11

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

Trento

Biblioteca del Conservatorio, Via S. M. Maddalena

Del marco Musica, Via S. Pietro

Treviso

Ricordi, Via Totila, 1

Venezia

Biblioteca del Conservatorio, Palazzo Pisani

Verona

Biblioteca del Conservatorio, Via Massalongo, 2

Ricordi, Via Mazzini, 70/B

Vicenza

Biblioteca del Conservatorio, Via Levà degli Angeli

Da S.Agata a S.Vito: Giuseppe Verdi Lombard?

Quel pomeriggio d'estate a Villa S.Agata nessuno era riuscito a fare la pennichella, nemmeno "al Sgnour Mester" che, alzatosi di soprassalto per lo starnazzare dei cigni, progettava infastidito di prosciugare il laghetto coltivandovi camelie e di spedire le bestiole al collega Cajkovskij. "Roba da balletto", mugugnava tra sé e sé. Certo coi balletti Verdi non aveva nulla a che fare. Guardò il fax: vuoto, la buca delle lettere: pure. "E quel Boito quando arriva" si chiese alla vista del campanello che da tempo non trillava; se non che, eccoti al limitare del cancello, lupus in fabula, il musicista-poeta a bordo di una fiammante Ferrari ultimo modello. "Questi scapigliati..." fu il primo commento a caldo, pensando alla Punto parcheggiata da quella sparagnina della Strepponi dietro la tinaia. Il bolide rosso frenò di colpo rendendo visibile il solco sulla terra battuta. E chi l'avrebbe mai asfaltata quella strada secondaria? Mica conduceva a Bayreuth! Il Maestro no di certo. "Tocca al sindaco", sentenziava seriamente. "Figurarsi", ribatteva quest'ultimo, "è lui il primo cittadino, e poi, con tutti i soldi che fa con la musica! Paghì Rigoletto, paghì Aida, paghì Nabucco", diceva spesso, ma da qualche tempo continuava a ripetere "Paghino I Lombardi".

Varcata la soglia del cancello, Arrigo Boito ricordò l'appuntamento con un certo signor Giovanni Falstaff (avrebbero dovuto scrivere assieme una grande opera) rintracciabile con ogni probabilità all'Osteria della Tiracca a Busseto centro. Non era un problema reperirlo direttamente, ma il maestro preferì telefonare, tanto per non farsi vedere in paese. "Pronto, qui Verdi, sì Verdi, come Rossi o Bianchi, potrei parlare col Sig. Falstaff? Giovanni, proprio quel budellone che ci piacciono le donne e il lambrusco". Il compositore non aveva fatto studi classici come Boito, pronto a definirlo signorilmente "vuotabarili, monte d'obesità e sconquassa letti". Risposta: "Qui non c'è nessun Falstaff" e mentre i due si guardano con fare dubbioso, eccoti un drinn. "Pronto chi parla?" e, dall'altro capo, "Falstaff", dando luogo ad una lunga conversazione, o meglio ad un monologo dal quale si apprende che costui si trova in un'osteriola della Lombardia nei pressi di Mantova. Mi pare in quel di Bagnolo S.Vito.

L'interlocutore racconta di aver fatto amicizia con un tale di nome Bossi, no, non l'organista Marco Enrico ma l'Umberto e basta. Lui nega di essergli parente (e poi quel figuro viene da Salò, se lo tenga Fini), e dichiara la propria provenienza dal Varesotto. Tutti lo chiamano senatur. E così il buon Falstaff prosegue spiegando come il suo nuovo amico risieda pure lui in una villa ma del Mantovano e come, pur non essendo musicista, canti spesso il motivo dei Lombardi che niente ha da spartire (spiega) con l'attuale Ministro della Pubblica Istruzione, quello dei corsi salvaasini, i corsi di recupero sotto l'albero di Natale. Tra le sue opere preferite, La Battaglia di Legnano. Sarà per la vicinanza con Cassano Magnago, suo paese natale. Sostiene inoltre di essere lui solo un Cavaliere in regola con tanto di Speroni, e non quel Cavaliere Nero atteso sotto la quercia. "Né querce né ulivi" è il suo motto, seguito da un altro adagio: "Né Berlusconi, né Veltroni, né Ladroni!". Il suo braccio destro gode del titolo di re della cravatta. L'Umberto è un duro ma simpatico, e poi con lui si mangia e beve di gusto. A donne però qualcosa non va, avendo finora fatto conoscenza con una scipita monachella di nome Irene che non è poi tanto meglio della Rosy Bindi, né tanto più simpatica della Fumagalli Carulli.

"Venga maestro, sarà dei nostri". L'invito fu talmente caloroso che Giuseppe Verdi in persona decise, incuriosito, di mettersi in viaggio. E così, percorsi a grande vitesse strade, viottoli e argini, tra i cori delle rane e il rombo delle zanzare (elicotteri padani), i due arrivarono finalmente a destinazione. Bossi era là ad attenderli impettito e sicuro di sé. Discussero di questo e di quello, anche di musica (per esempio l'Umberto non ama le canzoni napoletane e men che meno l'ultima dedicatagli da Massimo D'Alema "I te vurria cumprà"), poi mangiarono e bevvero. Il resto è top secret. Sappiamo soltanto che il Maestro non fece più ritorno in patria, rinunciando al culatello per il salame all'aglio e ai cappelletti per il risotto col puntèl. Inoltre scrisse una nuova opera: La Battaglia di Mantova. Malgrado da tempo Rigoletto avesse tirato le cuoia, l'antica terra dei Gonzaga continuava ad affascinare il grande operista italiano.

Nel frattempo Busseto ha chiesto di passare in Lombardia e tra non molto anche Fornovo avrà la targa MN.

J. Kreisler

Questioni cantanti

di Piero Mioli

I cantanti per le opere, non le opere per i cantanti: era questa, fino a qualche tempo fa, la professione di fede di parecchi teatri lirici, contro la deprecata invadenza degli artisti maiuscoli e la volgare aspettativa dei pubblici da quattro soldi. Sembrava un'illuministica professione di fede, e forse era semplicemente un cieco dogma. E se alla Scala si continua ad allestire Verdi senza le voci adeguate che invece il Metropolitan trova, tutto sommato, altrove quasi rinasce l'antica prassi della centralità, della necessaria disponibilità del cantante protagonista. Lo dichiara la musicologia, che di Farinelli e della Malibran, di Rubini e di Chaliapin conosce oramai più le grandezze delle miserie. E lo conferma il recente scorcio invernale di operismo italiano che corrisponde al pieno delle stagioni liriche. Si pensi alla fortuna del *Don Quichotte* di Massenet, che ha toccato il Carlo Felice di Genova: insieme con lo spettacolo intenso ed elegante di Piero Faggioni, è chiaro come all'origine ne stia la presenza di Ruggero Raimondi, basso-baritono dalla fine sensibilità lirica tanto adatta al personaggio e al suo vocalismo. Ma siccome Raimondi, oltre che stanco di Don Giovanni, è ancora vago del Pagano scolpito da Verdi, ecco che dopo i passati *Lombardi alla prima crociata* di Bologna il Regio di Torino ha allestito quella *Jerusalem* che tradusse e travolse in francese la quarta opera di Verdi. E siccome questo titolo è tanto singolare da presupporre, nella scelta, anche una volontà precisa, ecco che senza dubbio, invece, il seguente *Simon Boccanegra* si fondava sulla grande e collaudata presenza teatrale di Renato Bruson, di chi, cioè, del corsaro verdiano è venuto a rappresentare forse la versione quantitativamente più forte (per tacere della cantabilità sfuggita alla stessa, pericolosa concorrenza di Gobbi). Ivi mai eseguito, lo *Stiffelio* di Verdi era vivamente aspettato alla Scala, come ennesima occasione di debutto per Gavazzeni e come gradito ritorno di Carreras. Il direttore è sembrato lento fino alla tetraggine, in questa partitura stranamente suggellata dal lieto fine, e il tenore è sembrato quasi incapace di reggere, nonostante il calore espressivo d'assieme e lo sprizzo, ancora, di qualche ammaliante scintilla timbrica. Troppo poco, senza dubbio, per un teatro che negli ultimi decenni s'era addirittura dimenticato di Bergonzi (a proposito di dimenticanze, la GOP di Crema ha appena sfontato lo *Stiffelio* napoletano del '73, con un dimenticato ancora più grave come Mario Del Monaco al suo ultimo debutto e pure bisognoso di un'altra unità di misura, rispetto ai signori Domingo e Carreras). Ma appunto Carreras era la probabile ragione della proposta scaligera, a probabile conferma della caduta del dogma cieco. Quanto al trionfante *Mefistofele* sempre della Scala, oltre l'impegno sommo di Muti, non si è forse lontani dal vero se si trova il fondamento dell'operazione nell'assenso di Samuel Ramey, cinquantenne per nulla disarmato e anzi ben intenzionato a sfolire un po' Selim, Assur e Maometto con Attila, Filippo e appunto Mefistofele. Quanto a Puccini, è fresca la notizia della prossima *Bohème* che celebrerà il secolo dell'opera nella sua città natale: e se la stagione prossima, a Torino, canteranno due ultrasessantenni come Mirella Freni e Luciano Pavarotti, l'omaggio non sarà solo d'autore, di tempo e di luogo. Prima poi che Roma allestisca *Madama Butterfly* con Diana Soviero, una cantante americana molto esperta di personaggi pucciniani e dotata di una voce simile a quella della Scotto, anche Genova mette in scena la tragedia giapponese affidandola all'esperienza sconfinata di Raina Kabaiwanska. E fa bene, senza mezzi termini, perché non è vero che le opere per i cantanti siano un vile pregiudizio degno dell'oscurantismo ottocentesco (figurarsi poi il buio del Settecento, a questo punto).

Ma non si potrebbe chiudere la panoramica con qualche caso di importanza assoluta, ancorché di meno agevole interpretazione. Il Comunale di Bologna ha scovato un soprano vocalmente acconcio alla terribilità di Lady Macbeth, Deborah Voigt, e il San Carlo di Napoli ha messo in scena *Il matrimonio segreto* di Cimarosa con l'emergente Eva Mei che potrebbe farsi carico di nuove fortune per il capolavoro settecentesco. Mentre poi l'Opera di Roma dà il raro *Gallo d'oro* di Rimskij-

Korsakov mutuandone lo spettacolo dal Covent Garden di Londra, senz'obblighi verso cantanti speciali, il colpo del Massimo Bellini di Catania è davvero formidabile: il recupero della *Favorita*, che nel disinteresse della Bumbry, della Verrett e della Horne sembrava circoscritta alla carriera della Cossotto e ha trovato invece un'esecutrice di pregio, anche se non ancora matura, nella corposa e brunita Denyce Graves. La quale, se seguirà a frequentare la Leonora tanto amata da Alfonso XI di Castiglia, aiuterà anche a confermare un assunto intrinseco al melodramma italiano.

In questo senso, solo in parte i festival estivi sono stati un'appendice delle stagioni invernali. Basterebbe leggere i cartelloni dell'Arena di Verona e del Festival Pucciniano di Torre del Lago, che troppo raramente o addirittura mai riescono ad assegnare le prime parti ai primi cantanti, o anche quelli del Rossini Opera Festival di Pesaro, che ha perduto le tracce della Anderson, della Horne, di Merritt, di Ramey (e non ha mai trovato quelle della Gruberova, a suo tempo nemmeno della Sutherland). Un'occhiata finale, però, sia concessa a Macerata, dove Dalila era Luciana D'Intino, Tosca Raina Kabaiwanska, Violetta Luciana Serra, e nel solo *Barbiere di Siviglia* almeno capitava che Rosina fosse Gloria Scalchi, Bartolo Enzo Dara, Basilio Ruggero Raimondi. Se i nomi, questi nomi sono sufficienti, vorrà dire che la strada segnalata, lungamente vilipesa, non è proprio l'ultima da imboccarsi da parte dei teatri lirici volti a dialogare davvero con i loro pubblici.

Da Padova: Giulini dirige Brahms

In occasione delle celebrazioni centenarie antoniane nella Basilica del Santo a Padova Carlo Maria Giulini, nella splendida forma dei suoi quasi ottantun'anni, ha offerto alla guida della Filarmonica della Scala un programma interamente brahmsiano riproponendo ancora una volta il suo mondo poetico che si restringe ormai a pochissime partiture in cui consiste l'essenza dell'etica della musica europea. Il direttore italiano ribadisce una concezione della musica legata ad una riflessione fermissima ed austera di un vero e proprio luteranesimo musicale tanto che il concerto bandisce qualsiasi appello all'ovvio e al banale costituendosi come una vera e propria celebrazione laica di una religiosità scabra e severa. Brahms, infatti, rappresenta la più ferrea continuità con il pensiero beethoveniano della musica intesa come la più alta delle filosofie. Il programma stesso presentato da Giulini si situa in questa prospettiva in cui la *Prima Sinfonia* op.68, simbolo di un tormentato itinerario creativo, è preceduta dall'*Overture Tragica* op.81 e dalla splendida *Rapsodia* per contralto, coro maschile e orchestra op.53. Sono tre momenti diversi in cui si contrappongono il faustismo goethiano ancora una volta rivisitato in puri termini strumentali dal compositore tedesco e che il direttore concepisce nel suo arco unitario e sonatistico con forti accenti posti nell'analisi delle cupe profondità dei bassi, e il purissimo anelito alla pace e all'equilibrio interiore della *Rapsodia*. Lucia Valentini-Terrani ne ha dato una versione di strenua intensità espressiva puntando sulla tessitura contraltile e le corde più profonde dell'opera dove Brahms guarda nell'abisso schubertiano o schönberghiano che dir si voglia. Infine la *Prima Sinfonia* che il sommo maestro italiano definisce nelle sue linee tesissime: mai era accaduto di notare in modo tanto evidente il continuo interrogarsi di cui l'opera si sostanzia. Ma Giulini ne pone in evidenza anche, per contrasto, il dolce melodismo dei tempi lenti, l'aureo dialogo dei legni incastonato in un luminoso e dorato corteggio di archi e ottoni. L'interprete scava nell'opera di apprendistato sinfonico del musicista scoprendovi le ascendenze beethoveniane, il tormento di un rovello talvolta insolubile, il senso della dura strada della composizione musicale fino alla citazione del frammento della *Nona sinfonia*, quasi ultimo soccorso di un nume tutelare che porta poi all'apoteosi del finale che coinvolge l'ascoltatore in un procedimento di stringente forza propulsiva e che conclude il capolavoro in bellezza. Giulini ha diretto con gesto imperativo e mimica al solito michelangiolesca, il suo modo caratteristicamente consueto per comunicare la grandezza incommensurabile del messaggio insito nell'opera dei suoi amatissimi autori. Successo trionfale.

Enzo Fantin

Flauti e trombe per il principe

Cultura militare e cultura musicale alla corte degli Estensi

di Marta Lucchi

La ricchezza dei temi che la cultura di corte, quella Estense in particolare, ha prodotto dall'ultimo Quattrocento nelle forme figurative, musicali, letterarie è straordinariamente vasta. Dipinti, musiche scenografie, poemi esprimono in un incrociarsi di stimoli la ricerca di un'iconografia rara e raffinata per rappresentare le virtù del principe, la stabilità del suo Stato, la forza del suo assetto militare. La letteratura cavalleresca in cui si trasfigura il mestiere delle armi, che è consuetudine di vita per i gentiluomini del tempo, la trattatistica militare del Valturio e del Cornazano, fiorita appunto nelle corti emiliane prima di Leonardo e Machiavelli, la musica come ammirata realtà udibile ed ornamento di una magnifica rappresentanza principesca trovano luogo d'elezione nell'ambiente sociale e politico della signoria Estense.

Sotto il governo di Niccolò III, Lionello, Borso, Ercole I, si estende la capacità di aggregazione di intellettuali ed artisti che contribuiscono a creare un quadro di consenso e di omaggio intorno alla figura del signore suggerendo immagini di magnificenza nella vita della corte e della città. Documento eloquente è la ricchezza e la varietà di esperienze culturali realizzate durante questo periodo nel campo della raffinata produzione lirico-amorosa, della musica, delle rappresentazioni teatrali, degli apparati scenici della raccolta dei manoscritti preziosi e dei codici miniati, degli splendidi corredi guerreschi, decorati con le insegne della musica, approntati per esercizi militari e spettacoli cavallereschi.

Tutto il Quattrocento richiama immagini di musica militare, d'apparato e di diletto cortigiano realizzate dagli organici dei suonatori di strumenti a fiato aggregati al servizio della corte e della città e fortemente riproposte da intavolature, composizioni polifoniche, trascrizioni strumentali, immagini effigiate nelle parti miniate dei codici sacri e profani (esemplari le quindici immagini a soggetto musicale contenute nel più famoso di questi, la Bibbia di Borso d'Este). Nel Cinquecento si confermano e si potenziano ulteriormente lo spessore e la capacità di durata di un progetto culturale intenso e ininterrotto. Per la musica si conferma la predilezione per gli strumenti a fiato: già nel 1520 risulta documentato che il cardinale Ippolito manteneva nel palazzo di Belfiore un torma per flauti, mentre datano al 1544 le notizie della costruzione a Ferrara di strumenti aerofoni e d'uso militare ed iniziano le citazioni del flauto traverso, "flauto alemanno" che suona "a mezzo e non in testa" come era d'uso negli aerofoni più usati: flauti, cromorni, cornetti storti.

Ercole I (1471-1505), profondo conoscitore di musica di cui amava dilettarsi insieme al Dalla Viola, dispone la presenza alla corte, oltre del tradizionale concerto di strumenti, di una banda di trombettisti dettando così un modello culturale musico-militare che perdurerà con i successori Alfonso I ed Ercole II. Nella musica militare e di intrattenimento cortese emergono gli aerofoni, ed in particolare il flauto - i soldati usavano già nel 1200 questo aerofono per incitare i cavalli - come lo strumento a fiato in grado di realizzare intensità sonore e spettacolarità cerimoniali indispensabili nei tornei, nei ricevimenti, mentre vanno pure delineandosi la coppia flauto-tamburo, l'insieme tamburi-pifferi-trombe e quello tamburo-tromba, secondo quanto riporta lo stesso Cornazano in una parte del suo trattato.

Gli strumenti a fiato costruiti all'inizio del 1500 in modo da corrispondere ai tre tipi di voce della musica scritta, durante il pieno Rinascimento, in maniera ancora più estesa che nella precedente epoca ancora tutta intrisa di reminiscenze antiche, divengono protagonisti di un'ampia consuetudine di fare musica. L'attività degli strumentisti, in genere iscritti al servizio della signoria, non si limita all'accezione militare ma si estende a quella di musicisti della città (*Stadpfeifer*), capaci di suonare per le svariate circostanze festive e cerimoniali composizioni tratte dal repertorio polifonico

corrente. Esempio in questo senso il disegno a penna di Urs Graf (1485-1527), mercenario come François Villon, raffigurante quattro soldati che costituiscono appunto un quartetto di flauti composto da un canto, due tenori, un basso, con cui eseguire musiche a quattro parti dall'evidente impegno polifonico.

Allusioni alla musica militare scaturita da questo modo di suonare strumenti a fiato e a percussione dalle precise tipologie e attinenti in modo specifico ad opere a programma, risultano altresì evidenti a partire dalla canzone di Jannequin (1528) sulla battaglia di Marignano, fino a William Bird che nella sua composizione per virginale intitolata *bataille* evoca, appunto, alcune battute della musica militare del 1500. Va citata, inoltre, la battaglia di Pavia (1525) in cui motivi di appello dei lanzichenecchi sono stati sviluppati musicalmente, come testimoniano le trascrizioni di alcuni segnali d'ordinanza, insieme alle intavolature manoscritte di un anonimo liutista, che evidentemente, cerca di imitare nella propria riproduzione la musica tradizionale costituita dal piffero e dal tamburo.

Allusioni alla musica militare sono evidenti negli insiemi strumentali composti che figurano riprodotti, con una notevole tecnica di immaginazione compositiva, in vari tipi di armi e di armature, dal fodero per pugnale progettato ancora dal Graf, ornato con due figure di soldati nell'atto di suonare il flauto e il tamburo, alla rotella in legno rivestita di pelle (1550 circa) dove in oro su fondo di pelle laccata di nero è dipinto uno scontro navale accompagnato dal suono di sei trombe lunghe. Appartenente alla collezione estense di armi ed armature, la rotella fa parte di un nucleo di armamenti decorati probabilmente per gioco guerresco. Tra gli esemplari della straordinaria raccolta spicca un morione aguzzo per guardie del corpo decorato con incisioni riproducenti strumenti musicali di uso militare - tamburo e tromba ritorta - ed altri propri degli intrattenimenti cortesi - una lira e un liuto stilizzati. Di estremo interesse per le incisioni artistiche il cui disegno, riprendendo ancora i motivi rinascimentali, si snoda in un'armonica composizione di trofei di guerra e strumenti musicali il corsaletto da cavallo (1580 circa) appartenuto ad Enea Pio da Carpi di Sassuolo, assiduo alla corte di Alfonso II d'Este a Ferrara.

Saggio pubblicato in occasione del IV Festival Internazionale Bande Militari (Modena, 5-8 luglio 1995) promosso dal Teatro Comunale e dall'Accademia Militare di Modena.

Errata-corrige

Alla redazione di "Musicaaa!"

Vi scrivo relativamente all'ultima parte del mio articolo sull'interpretazione di Frescobaldi, pubblicato nel primo numero di "Musicaaa!", per segnalarvi due errori occorsi nella nota 78 (p. 27), i quali vanificherebbero il mio intento di riprodurre correttamente il testo poetico della napolitana di Azzaiolo già pubblicato con errori da Giuseppe Vecchi.

	invece di	si legga
v. 3	ne di qua	se di qua
v. 14	ch'io ti torno	ch'io ti torni

Altro errore tra la fine di p. 23 (ultima parola) e l'inizio di p. 24 (prima parola):

invece di	si legga
il <i>tactus</i>	la velocità del <i>tactus</i>

Speravo infine di vedere pubblicata l'errata-corrige relativo alla terza puntata dell'articolo, apparsa su *Mantova musica* 27/94. In particolare lo svarione occorso alla nota 57 (p. 19), terzultima riga, dove si legge "nessun insegnante" anziché "nessun insegnamento".

Un cordiale saluto

Gian Paolo Ferrari

Pietro Antonio Locatelli: un grande fra i "minori"

di Alberto Iesùè

Il 7 ottobre 1764 Domenico Palafuti¹ scriveva da Firenze a Giovanni Battista Martini a Bologna per dargli notizie, tra l'altro, su alcuni "Maestri di Cappella ultimamente defunti lontano dalla Patria" [.....] "Sono stati richiamati a Dio, ne' 3 ultimi anni, 3 Maestri di Cappella in Terra forestiera, tuttatre famosi: uno per anno². Il primo è il Signor Francesco Geminiani [.....]. Il 2do è il Signor Giovanni Platti³ [.....]. Il 3zo è il Signor Pietro Locatelli Bergamasco: venne dalla celebre scuola del divinissimo Corelli e fu co 'l Veracini Fiorentino (ancor vivente) il più eccellente suonatore e compositore sul violino; gran raccoglitore d'Opere Teoriche, Libri e Dipinture"⁴.

Questo compositore così famoso presso i suoi contemporanei, riconosciuto come il più grande violinista della sua generazione, senza dubbio il più diretto antecedente dei virtuosismi di Paganini⁵, è tuttora sconosciuto ai nostri contemporanei, frequentatori di sale di concerto e amanti e conoscitori di Vivaldi ed anche, in alcuni casi, di Tartini. Abbiamo cercato di spiegare tale fenomeno ponendoci dalla parte dell'ascoltatore, ovvero, sforzandoci di non essere musicisti-musicologi, ci siamo seduti in poltrona per gustare Locatelli. Così sono giunte alle nostre orecchie le note dei concerti grossi, dei concerti per violino, delle sonate per flauto, delle "sinfonie", in paziente attesa che gli artifici del contrappunto e/o lo scorrere delle melodie entrassero in diretto contatto con la nostra sensibilità di passivo ascoltatore suscitandoci fremiti, passioni, gioie, dolori ecc. Abbiamo operato una procedura di ascolto variata, alternando concerti grossi a concerti di violino, a sonate per flauto e così via: non credo che potrebbe essere positivo, per amare Locatelli, ascoltare di seguito tutte e dodici le sonate per flauto. Dopo il paziente ascolto siamo dovuti giungere alla conclusione che, fintanto che l'ascoltatore medio non sarà educato a gustare un certo tipo di musica "minore"⁶, Locatelli non entrerà mai nel cuore dell'ascoltatore. Pure, Locatelli è un grandissimo compositore. I suoi concerti grossi sono fra i più belli dell'epoca; i suoi concerti per violino - diciamolo: in molte "cadenze" par di ascoltare Paganini - hanno passaggi di profonda sensibilità. Ma manca a Locatelli la continuità della "straordinaria vena melodica" di Vivaldi, così come gli manca la ricchezza musicale di Paganini. Pure, Locatelli è un grandissimo compositore.

Pietro Antonio Locatelli nacque a Bergamo il 3 settembre 1695 e morì ad Amsterdam il 30 marzo 1764. Durante questo lasso di tempo assistiamo all'affermarsi ed alla fine del concerto grosso, alla nascita del concerto solistico e della sinfonia; sono suoi contemporanei Bach, Händel, Vivaldi, Tiepolo, Canaletto, Guardi, Metastasio, Goldoni, Voltaire, Rousseau, in un fervore di idee che vede nell'arco di poche decine di anni morire un mondo e nascerne un altro. Nella musica di Locatelli è riscontrabile questo passaggio di idee e concezioni, dal concerto grosso allo stile galante.

Giovanissimo violinista nella cappella di S. Maria Maggiore a Bergamo, troviamo Locatelli a Roma alla fine del 1711 o all'inizio del 1712. Fino a qualche anno fa tutti i biografi evidenziavano l'opportunità che il musicista bergamasco ebbe di poter studiare a Roma con Corelli. Fatto sta che Corelli, già malato da alcuni anni, morì l'8 gennaio 1713. Se lezioni prese Locatelli da Corelli, certo non poterono essere molte e tali da influenzare direttamente tecnica e stile compositivo. Si può ipotizzare che a Roma Locatelli possa essere stato allievo di Giuseppe Valentini, a sua volta allievo, ma anche rivale, di Corelli. Nel 1725 fu nominato *virtuoso di camera* del principe Filippo di Hessen-Darmstadt a Mantova. Suonò a Venezia, fu poi a Berlino e a Kassel; nel 1729 si stabilì definitivamente ad Amsterdam.

Locatelli fa quindi parte di quella vasta schiera di compositori italiani di musica strumentale che si affermarono e morirono fuori d'Italia. Il fenomeno acquista consistenza intorno alla metà del

1600 e si protrasse per tutto il 1700. Fra questi compositori ricordiamo Domenico Scarlatti, Geminiani, Platti, Boccherini, Mattia Vento, Antonio Ferradini, Giardini, Cambini ecc. I motivi che generarono questa diaspora⁷ e impedirono una concreta diffusione della musica strumentale in Italia nel 1600 e 1700 ed in pratica costrinsero esecutori e compositori italiani di musica strumentale a lavorare all'estero furono: particolare situazione di conservatorismo politico e culturale; ritardo di formazione di un nuovo tipo di pubblico culturalmente preparato per fruire della nuova musica strumentale; stasi economica che trattiene gli editori dall'investire capitali in nuovi prodotti che non garantivano guadagni sicuri.

È un fatto che Locatelli pubblicò tutti i suoi lavori ad Amsterdam⁸, a partire dal 1721 - *XII Concerti grossi* op.1 - quando era ancora in Italia. Probabilmente l'opera sua più nota è quella comprendente dodici Concerti per violino e nota come *L'arte del Violino*, dove sono inseriti 24 *Capricci ad libitum*. Questi capricci sono vere e proprie cadenze “dove ha spazio la più esaltante esplorazione delle risorse tecniche violinistiche dell'epoca, così da potersi considerare come il precedente diretto dei *Capricci* con cui Paganini fissò il modello autentico e stupefacente del virtuosismo romantico. Locatelli compì, parecchi anni avanti, qualcosa di analogo per il suo tempo, forse addirittura eccedendo nella pirotecnia, senz'altro non costantemente riuscendogli di fondere davvero il virtuosismo con le esigenze di un'elevata discorsività musicale. Tuttavia egli determinò un atteggiamento preciso della composizione musicale che è sorprendente anticipazione della disposizione tipica dei romantici a investigare i molteplici problemi tecnici, calandoli però in un contesto a se stante, quello emblematico dello 'studio', un tramite, non esclusivamente digitale e necessario, per la padronanza superiore, trascendentale del meccanismo del quale dev'essere corredato il moderno virtuoso, e, insieme, disposizione creativa, intellettualmente qualificata, di piegare l'apparente 'aridità' di una formula tecnica e farne il nucleo espansivo di una struttura musicale vitale, eloquente”⁹.

Locatelli appartiene a quella generazione di compositori che, come abbiamo accennato, partecipa al passaggio dagli stilemi barocchi a quelli preclassici, anche se in lui un simile procedere non è così evidente quanto invece si manifesta, ad esempio, nelle sonate e nei concerti per cembalo di un Platti¹⁰. I primi lavori pubblicati da Locatelli (1721) sono VI Concerti grossi. Nei lavori successivi passerà dallo schema tradizionale in 4 movimenti al più moderno schema in tre tempi, inserendosi quindi nel gruppo di compositori che contribuirà, appunto, alla graduale presa di coscienza della forma preclassica in tre tempi, andando inoltre ad adottare la bipartizione tematica. “In Locatelli prevale ormai sulla stesura contrappuntistica quella omofonica. Cosa questa che porta con sé talune anticipazioni della scrittura classica. Forse la più rilevante è costituita dal preannuncio di quello che sarà poi chiamato *basso albertino*”¹¹.

Se è vero che la storia della musica dà il massimo risalto a Locatelli per il virtuosismo antesignano dei suoi *Capricci*, ciò non significa che la qualità artistica delle sue sonate sia inferiore a quella dei concerti. Padronanza della forma, qualità virtuosistiche ed espressive, facilità del discorso melodico, “ricchezza inventiva” e “vivacità ritmica” sono profuse a piene mani in tutta la produzione di Locatelli, che, se non sarà forse mai riconosciuto nella storia della letteratura strumentale un “pari grado” di Corelli, Vivaldi o Paganini, rimarrà sempre un grande compositore nella vasta schiera dei compositori “minori”.

Alberto Iesùè

¹ Domenico Palafuti nacque a Firenze il 6 maggio 1691 e ivi morì il 28 gennaio 1776. Fu allievo di Francesco Feroci (1673-1750) e stimato come un ottimo *Virtuoso di Tiorba, Organo, Cembalo e di molti'altri Istrumenti*, oltre che *molto ben fondato nelle teoriche e nella pratica della Musica*. Fu al servizio della corte medicea come *Virtuoso di Camera*; dal 1760 fu secondo organista del duomo di Firenze.

² Geminiani nel 1762, Platti nel 1763, Locatelli nel 1764.

³ Le notizie riportate su Platti nella lettera del Palafuti portarono Mario Fabbri ad individuare con esattezza la data di nascita di questo compositore: 9 luglio 1697. Tengo a precisare che gli elementi forniti dal Palafuti sono di massima precisione e non offrono motivi validi per essere messi in discussione. Si potrebbe pensare ad una non esatta trascrizione della lettera di Palafuti da parte del Fabbri - nonostante le assicurazioni dello stesso -: purtroppo il documento in questione non è più consultabile essendo andato disperso durante l'alluvione di Firenze del 4 novembre 1966. Ora la data di nascita di Platti è stata di nuovo messa in discussione. Infatti Michael Talbot, durante alcune ricerche effettuate presso l'Archivio di Stato di Venezia (Milizia da Mar, Busta 626, Sonadori), ha rinvenuto un documento dal quale risulta che Platti era stato ammesso all'*Arte dei sonadori* all'inizio del 1711. Poiché uno dei requisiti per l'ammissione era quello di avere almeno 18 anni, Platti doveva essere nato nel 1692, al più tardi. Il documento rinvenuto da Talbot non può essere messo in discussione, ma rimane comunque il contrasto sia con la precisione dei dati forniti dal Palafuti sia con l'atto di morte e di sepoltura di Platti a Würzburg (11 e 13 gennaio 1763), dove l'età dello stesso è indicata in 64 anni. Ringrazio qui il Prof. Talbot per le notizie fornitemi e rinvio per le stesse alle note di prefazione a: Giovanni Benedetto Platti, *Two Keyboard Concertos*, a cura di Daniel E. Freeman, A-R Editions, Madison 1991 (Recent Researches in the Music of the Classical Era, Volume 37).

⁴ Il documento è riportato in: Mario Fabbri, *Una nuova fonte per la conoscenza di Giovanni Platti e del suo "Miserere"*, in *Chigiana*, XXIV (1967), pp. 181-202. Per altre notizie su Platti, oltre al fondamentale testo di Fausto Torrefranca, *Giovanni Benedetto Platti e la sonata moderna*, Milano 1963, cfr.: A. Iesùè, *Le opere a stampa e manoscritte di Giovanni Benedetto Platti*, in *N.R.M.I.*, IX, n.4, 1975; id., note biografico-critiche allegate all'incisione discografica del *Requiem* di Platti (EDI-PAN, PAN L 60-007); id., *Il concerto con cembalo solista nel XVIII secolo in Italia*, in *N.R.M.I.*, XX, n.4, 1986; id., *È l'unico ritratto di Platti?*, in *N.R.M.I.*, XXII, n.1, 1988; id., note di copertina al CD ARKADIA CDAK 132.1 (Giovanni Benedetto Platti, *6 Sonate per Clavicembalo Op.IV*, clavicembalista Iakovos Pappas); id., *Giovanni Benedetto Platti: dal Barocco agli albori del classicismo*, in *Mantova musica*, VIII, n.27, 1994.

⁵ ".....é in particolare Locatelli a fornire un precedente violinistico e 'temperamentale' senza il quale l'esperienza di Paganini sarebbe forse impensabile. Ci riferiamo a tanti motivi locatelliani contenuti nelle coppie di 'cadenze' de *L'arte del violino*: alla profusione e varietà di bicordi e accordi, ad arpeggi di ostica realizzazione, alle estensioni e alle complicazioni di dita, ai salti di corde, all'impiego di posizioni acute e acutissime (queste ultime limite estremo anche per Paganini)" (A. Cantù, *I 24 Capricci e i 6 Concerti di Paganini*, Torino 1980, pag. 63); ".....senza il 'precedente' locatelliano dei ventiquattro Capricci dell'Op. 3, con la loro trascendentale fattura, sarebbe forse impensabile il virtuosismo di Paganini in generale e quello dei ventiquattro Capricci Op. 1, anch'essi per violino solo, in particolare. E dunque Locatelli predecessore diretto di Paganini. Tanto che al consueto rilievo per cui vi sarebbero aspetti paganiniani in Locatelli è più giusto sostituire quello che riconosce aspetti locatelliani in Paganini: a partire dall'esibizione virtuosistica quale caratteristica di punta di una nuova poetica che nel secolo romantico passerà al pianoforte e anche all'orchestra" (A. Cantù, *I tre Locatelli e Paganini*, in *N.R.M.I.*, XXII, n.2, 1988).

⁶ Sul riconoscimento - da parte del pubblico appassionato e non tecnico - della grandezza o meno di un compositore ci sarebbe da scrivere un trattato. Il grosso pubblico conosce la "grandezza" di Beethoven attraverso l'ascolto di quattro sinfonie, di Rossini per una sola opera ecc. Ma anche compositori "minori" hanno composto almeno uno o due capolavori: perché il pubblico appassionato non li conosce? Entremmo nel discorso dei mass media e della pubblicità. A questo proposito ci siamo "divertiti" a stilare due classifiche: una mette in ordine di merito di incisioni discografiche (relative agli ultimi venti anni circa) alcuni compositori coevi di Locatelli, l'altra tiene conto dello spazio dedicato loro dal *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti* (D.E.U.M.M.) edito dalla UTET.

Classifica Discografica	Classifica D.E.U.M.M.
Vivaldi	Vivaldi
Albinoni	Tartini
Corelli	Corelli
Tartini	Marcello A. e B.
Marcello A. e B.	Geminiani
Geminiani	Albinoni
Locatelli	Veracini
Manfredini	Locatelli
Veracini	Manfredini

Alla fin fine, come si vede, le differenze non sono poi così eclatanti.

⁷ Il problema - *La diaspora della musica strumentale italiana nei secoli XVII e XVIII* - è stato oggetto di una mia relazione tenuta nel corso del Convegno di Musica barocca, svoltosi presso l'Università di Durham il 4-7 luglio 1992. La relazione è stata poi pubblicata in *Le quattro stagioni*, VII, n.1-2, giugno 1993.

⁸ Solamente i *VI Concerti a quattro* op.7 (l'ultimo è il noto "Pianto d'Arianna") furono pubblicati in altra città: a Leida, sempre in Olanda, nel 1741. Ad Amsterdam pubblicò: *XII Concerti grossi* op.1 (1721); *XII Sonate a Flauto traversiere* op.2 (1732); *L'arte del Violino: XII Concerti cioè Violino Solo con XXIV Capricci ad libitum* op.3 (1733); *VI Introduzioni Teatrali e VI Concerti...* op.4 (1735); *VI Sonate a tre* op.5 (1736); *XII Sonate a Violino solo* op.6 (1737); *X Sonate, VI a Violino solo e IV a 3* op.8 (1744). Altri lavori rimangono manoscritti.

⁹ R. Zanetti, *La musica italiana nel Settecento*, Busto Arsizio 1978, II, pag. 1071.

¹⁰ Cfr.: A. Iesùè, *Il concerto con cembalo solista...*, cit.; id., *G.B. Platti: dal Barocco...*, cit.

¹¹ R. Zanetti, *La musica italiana...*, cit., pag. 1014.

Spazio giovani

Teatro nel Teatro

Stravinskij e Pirandello

di Stefania Neonato

Dove sono finiti gli eroi romantici senza macchia e senza paura creati per il bene dei fruitori di romanzi o spettacoli teatrali ottocenteschi? Dove l'intento consolatorio e appagante di quei bei finali zuccherosi tanto agognati da tutti gli strati della popolazione? Con il colpo sferrato a tradimento dalla Storia questo prototipo di umanità integra e vincitrice (ispirazione e giustificazione dell'onnipotente ideologia borghese) è esploso in infiniti minuscoli frammenti vaganti un po' ovunque: al palcoscenico alla musica colta, dalla poesia ai romanzi esistenzialisti, alle arti figurative. Ovunque si dichiara sconfitta, sconfitta tanto più insopportabile quanto più forte e indistruttibile il desiderio umano di immortalità e potenza.

Nel variegato panorama artistico del '900, percorso in tutte le sue manifestazioni da questo sottile filo rosso, vorrei focalizzare l'attenzione su due illustri personaggi che hanno affidato al teatro l'arduo compito di rappresentare la realtà del nostro tempo, apice di frammentarietà e conflitti di ogni genere. Pirandello e Stravinskij, il primo impagabile scrittore e drammaturgo, il secondo instancabile musicista demiurgo, votato al lavoro e alla disciplina; Pirandello formatosi nell'irrequieto ambiente culturale mitteleuropeo, forte della compenetrazione fra letteratura e filosofia, Stravinskij figlio fedele, anche se non meno irrequieto e aperto a nuove tendenze, di madre Russia. Questo sperimenta il teatro moderno da camera e, nel caso di *Renard the fox*, il vero e proprio "teatro nel teatro" (che ha per oggetto di scena la stessa rappresentazione teatrale) nei tre lavori conclusivi il suo cosiddetto "periodo russo" (*Renard the fox*, 1917; *Histoire du soldat*, 1918; *Les Noces*, 1923) mentre Pirandello crea un vero e proprio trittico del "teatro nel teatro" (*Sei personaggi in cerca d'autore*, 1921; *Ciascuno a suo modo*, 1924; *Questa sera si recita a soggetto*, 1929) nel quale combatte per affermare la sua poetica angosciata. "Teatro nel teatro", quindi. Non più teatro come specchio agli occhi degli astanti, non più tentativo di riproduzione e risoluzione della realtà, ma evento di auto-osservazione e auto-critica; il teatro che non riflette più se stesso allora, ma che riflette assolutamente su se stesso smascherando le sue più intime strutture semantiche e formali. Con mezzi ed obiettivi diversi Stravinskij e Pirandello riescono magistralmente ad universalizzare questa ricerca, l'uno estetizzando il nostro destino infelice e imperscrutabile attraverso la figura atemporale del Soldato-Faust nell'*Histoire du soldat*, l'altro sfrondando la scena di tutti i particolari fuorvianti e arrivando senza preamboli al nocciolo della questione formulato attorno a tre pilastri ideologici: l'irrisolvibile incomprensione fra gli uomini fondata sulla vuota astrazione delle parole; le infinite possibilità d'essere che si trovano in ciascuno di noi; ed infine il tragico conflitto immanente fra la vita che di continuo si muove e cambia e la forma che la fissa, immutabile. Con i *Sei personaggi in cerca d'autore* Pirandello, attraverso una spietata quanto lucida analisi della semantica teatrale fondata sull'interpretazione di un personaggio da parte di un attore (cosa a parer suo impossibile da realizzare pienamente per la sovrapposizione di due diversi modi d'essere e quindi di due diverse poetiche) giunge alla scoperta di quanto la vita sia finzione, di quanto noi ogni giorno recitiamo una nostra parte, diversa al cambiare del nostro interlocutore, usa cioè la colonna ideologica del teatro che è poi la stessa finzione per smascherare la realtà, per ammettere quanto confuso sia il confine fra le due nella nostra vita; e quanto inoltre ci si sia allontanati dai salutari scopi del teatro greco, sfatatore di falsi miti ed educatore di masse.

Quanto più si procede in questo tentativo di analisi, tanto più ci si rende conto delle diverse posizioni ed esigenze di questi due artisti. Pirandello è in fondo un purista, è perennemente perseguitato dal fatto di doversi "sporcare le mani" con la più compromettente istanza teatrale: la messa in scena. È quasi una nevrosi quella che lo porta a considerare vera e pura arte solo il concepimento a livello mentale, ancora scevro dei compromessi pratici di inchiostro e scena. Questa poetica, unita agli influssi dell'immaginario culturale soprattutto tedesco, lo porta a fare del teatro

sede di scontro quasi esclusivamente ideologico e filosofico.

Ben diversi i presupposti del nostro pratico Stravinskij, impegnato essenzialmente nella battaglia dell'emancipazione della musica a teatro, realizzabile attraverso la dissociazione delle varie arti agenti in palcoscenico. La rottura fra personaggio e ruolo vocale nelle *Noces* e la presenza dell'orchestra da camera contrapposta sul palcoscenico al Narratore nell'*Histoire du soldat* segue più la linea di pensiero promulgata dal neonato movimento cubista: "scomporre per riunire", dare ad un'immagine non la sua copia, ma i vari punti di vista prospettici o diacronici con cui il nostro lo ha elaborata ed arricchita. Un modo più completo di cogliere la realtà. In ciò si potrebbe scorgere il più interessante punto di convergenza fra il drammaturgo e il musicista. Il palcoscenico stravinskijano infatti è altamente frammentato e facilmente avvicinabile a quello pirandelliano, ormai metafora della disgregazione teatrale, ma soprattutto di quella umana. Al pubblico non viene più dato un oggetto preconfezionato ed omogeneo in tutte le sue parti, pronto insomma per essere assimilato *in toto*, ma viene posto dinanzi un luogo (il palcoscenico) che simboleggia l'animo umano nelle sue più diverse, ma egualmente vere, articolazioni psicologiche.

Se gli intenti di Stravinskij sono maggiormente riconducibili alla poetica cubista, Pirandello è imbevuto dell'allora dilagante filosofia esistenzialista da cui trae la metafisica dell'irrazionale affermando il valore del singolo nella sua irripetibile originalità e sottolineando la certezza dell'impossibilità del sistema obiettivo e la contraddizione assoluta della realtà, spezzata da una frattura che ne impedisce ogni riconciliazione di opposti. Ancora, l'emergente dualismo di materia e forma sigla un altro tributo all'esistenzialismo, la dicotomia fra essere ed esistere, il fatto che chi esiste è determinato e limitato dalla propria forma e porta in sé il contrasto con la vita che aspira a continuo rinnovamento. Diversamente dall'esasperato psicologismo verso cui Pirandello porta i suoi personaggi (riconducibili ad un unico carattere), Stravinskij spezza l'unità della personalità non affermando alcuna verità gnoseologica o metafisica (Pirandello afferma per contro la verità dell'impossibilità di una verità), ma semplicemente stimolando lo spettatore ad un'estetica alternativa a quella wagneriana. Stravinskij inoltre attinge abbondantemente al patrimonio favolistico e mitologico con l'intento di ridarci tutta una serie di valori morali nati con l'uomo ed ai quali è giusto ancora obbedire, forse per salvarsi dalla catastrofe esistenziale. Anche il suo rapporto con la struttura formale testimonia la sua educazione ricca di leggi e valori umani; Stravinskij considera la forma indispensabile all'opera d'arte e pensa al "bello" come a qualcosa di ordinato e "ben composto". Il nastro ideologico che tiene legati musicista e scrittore resta comunque l'attività critica stimolata, nel caso dell'*Histoire* con la presenza del narratore (soluzione dichiaratamente presa in prestito dallo stesso Pirandello) e nel caso dei *Sei personaggi* con il Padre, entrambi interpreti fra gli stessi personaggi e intermediari fra vicenda scenica e pubblico, ostacolato in questo modo nel suo coinvolgimento passivo.

Tutte le forme di sintesi e simultaneità in cui vengono costretti il non simultaneo e l'inconciliabile, esprimono unicamente il desiderio d'introdurre, anche se in modo paradossale, unità e consequenzialità in questo moderno mondo disgregato. Pare che ogni cosa si possa collegare con qualsiasi altra, che ognuna possa esprimere anche qualcosa di diverso da se stessa ed includa in sé la legge del tutto. L'obiettivo finale è la simultaneità dei contenuti della coscienza (personaggi pirandelliani), l'immanenza del passato nel presente, il confluire dei diversi tempi (*Sei personaggi*), la relatività di spazio e tempo (*Histoire*) e l'impossibilità di distinguere e di definire in quale mezzo il soggetto si muova. Per le esigenze di entrambi, quindi, il teatro è una scelta obbligata. Il teatro è il mezzo artistico più simile al film per l'unione di forme spaziali e temporali che realizza. Sulla scena lo spazio è statico, immobile ed immutato, senza meta né direzione: siamo liberi di muoverci in esso perché è omogeneo in ogni sua parte e nessuna presuppone temporalmente le altre. Il tempo ha una logica consequenziale distaccata però dalla dimensione temporale dello spettatore e sarà qui che agirà la mano dell'artista. Questo novello "Demiurgo" plasmereà la materia, le farà assumere sembianze diverse ogni volta, ma non appagherà con ciò la platea. Anzi, più andrà oltre con quest'ossessiva rielaborazione, più distruggerà le poche certezze che sono consentite all'uomo nel suo vivere, ma gli permetterà finalmente di aprire gli occhi e di riflettere sulla sua misteriosa esistenza mutevole e fluttuante...

Stefania Neonato, universitaria, neo diplomata in pianoforte presso il Conservatorio "Bonporti" di Trento

Il Bacio

di Giovanni Verga

In fatto di musica è quasi ozioso ricordare Giovanni Verga per quella Cavalleria rusticana che, se rese celebre Pietro Mascagni riempì di quattrini le tasche dello scrittore, grazie alla questione legale da lui intentata contro l'editore Sonzogno. Esperienza, quest'ultima, che stampò nella memoria del musicista, uomo generoso e sostanzialmente ingenuo, un'immagine un po' torva del letterato siciliano. Dunque, mentre l'opera dell'esordiente Mascagni, conformata al dramma verghiano, o più esattamente "nata per autogenesi dal Verga" (Gavazzeni), risponde in pieno ai canoni del Verismo, nel caso del brano da noi proposto occorre fare qualche passo indietro. Esso infatti appartiene ad una fase creativa sulla quale agiscono influenze di natura autobiografica ancora romantica, dando luogo ad un arsenale di passioni tra bagliori lunari, lacrime e spasimi e quant'altro appartiene alla patologia sentimentale ottocentesca. Sappiamo che l'autore definì senza mezzi termini "aborto giovanile" questo breve romanzo dal compiaciuto titolo Una peccatrice (1866), salvo in seguito farlo risuscitare consentendone la versione cinematografica. Fu solo questione d'affari? Una cosa è certa: siamo ancora a rispettosa distanza dall'impassibilità dei massimi capolavori. In questo clima da melodramma la musica funge da filo conduttore, servendosi di un valzer a quei tempi in voga, Il Bacio di Luigi Arditi. Un motivo che fa visita a Pietro e a Narcisa nei momenti chiave della loro relazione e che certo non li abbandona nel divorante finale.

"Narcisa!..."

"Oh, qual felicità, Pietro!... Mi pare di aver sonno... di dover sognare questi squisiti diletti... Avevo tanto sofferto!... Adagiami sul canapé... e suonami qualche cosa sul pianoforte... Provo delle sfumature sì care... dei sogni incerti sì belli!... Oh, Pietro, se li provassi anche tu! Mi pare di dover godere di più con quei suoni tratti da te..."

La sua pupilla era prodigiosamente dilatata; ma lo fissava ancora coi raggi più vivi del suo sguardo.

Pietro s'inginocchiò ai suoi piedi; ella ebbe il coraggio di cambiare in un sorriso la contrazione di spasimo delle sue labbra.

"Suonami il valzer...*Il Bacio*... fammi contenta..."

Pietro esitava.

"Ma che hai? Dio mio! sei pallida da far paura..."

"È nulla, ti dico... è l'eccesso della gioia, della felicità... Son tanto felice, mio Pietro!... Fammi questo piacere, suona quel valzer... che mi domandavi sempre..." E giunse le mani con atti infantile di preghiera.

Pietro cominciò ad eseguire quella musica che faceva la più strana impressione in mezzo al silenzio della notte (nella mestizia che, suo malgrado, cominciava ad offuscarlo), ascoltata da quella donna coricata sul divano, che giungeva le mani; della quale i tratti, sussultanti di quando in quando, sembravano assorbire le vibrazioni come delle care reminiscenze; della quale gli occhi si dilatavano colla pupilla di una spaventevole fissità; della quale infine le labbra si aprivano anelanti come e beber l'onda di quell'armonia, in mezzo alle contrazioni spasmodiche che non poteva dissimulare; nel silenzio quasi lugubre di quel salotto, che cominciava ad esser rotto dall'anelito affannoso e soffocato della respirazione di lei.

Ella si era alzata lentamente, come attratta da quel suono; cogli occhi come affascinati da immagini che ella sola poteva vedere... E si era trascinata barcollante, stendendo le mani tentoni, come se non vedesse più, verso il punto dove risuonavano quelle note festanti. Ella vi giunse, anelante di fatica e di piacere, e si aggrappò alla spalla di Pietro per non cadere, gridando con accento indescribibile:

"Oh! Pietro! Pietro!... dove sei?!...".

E cadde inginocchiata.

Berlioz e le *Nove sinfonie*

di Francesco Sabbadini

La ricca attività critica di Hector Berlioz esprime uno dei momenti di maggior interesse nella disamina dei nove capolavori sinfonici beethoveniani, l'*Étude analytique des symphonies de Beethoven*, un ampio saggio compreso nella raccolta di scritti vari intitolata *Voyage musical en Allemagne et en Italie. Études sur Beethoven, Gluck et Weber. Mélanges et nouvelles*, pubblicata a Parigi dal libraio-editore Jules Labitte nel 1844¹.

Berlioz affronta l'impresa in un contesto intellettuale ancora poco favorevole al maestro di Bonn: la sua musica, ci informa, viene considerata dai più bizzarra e incoerente, irta di dure modulazioni e di selvagge armonie, di espressione esagerata, troppo spesso fragorosa e comunque di spaventosa difficoltà. Quasi caricaturale, in queste pagine introduttive, si staglia l'immagine di un Rudolphe Kreutzer che se ne fugge da un'esecuzione beethoveniana turandosi le orecchie, a conferma di un suo categorico giudizio sulla sonata per pianoforte e violino a lui dedicata, "oltraggiosamente inintelligibile", ma a cui dovrà buona parte della sua fama. Cerca di rimediare a questa poco felice situazione la coraggiosa iniziativa della "Società dei concerti del Conservatorio" e del suo direttore François-Antoine Habeneck, con la proposta dell'esecuzione integrale delle nove sinfonie, senza gli spezzettamenti e le "mostruose mutilazioni" cui erano condannate in precedenti concerti².

Nelle pagine di Berlioz la devota ammirazione per il genio Beethoven non compromette minimamente la sincerità e l'obiettività dei giudizi e delle osservazioni, tant'è che, in taluni luoghi, certe perplessità e certe dichiarazioni di incomprendibilità nei confronti di alcuni passi delle opere in esame paiono avvicinare il francese a quei poco apprezzati connazionali di cui ricordava nella premessa le poco lusinghiere critiche: in una sinfonia peraltro adorata come la *Terza*, ad esempio, egli non può esimersi dal considerare eccessivamente rimarcato l'andamento ritmico del primo movimento a causa della sovrabbondanza di sincopi, e oltremodo rudi alcune dissonanze, tali da provocare addirittura un senso di terrore ("effroi") nell'animo dell'ascoltatore, in quanto espressione di un furore indomabile ("È la voce della disperazione e quasi della rabbia").

E sempre nell'analisi di questo straordinario "Allegro con brio" Berlioz denuncia quel passaggio di "estrema bizzarria" che fu motivo di stupore e di discussione sin dalla prima esecuzione della *Terza*³, e che l'editore francese corresse in partitura credendolo frutto di un precedente errore di stampa e quindi ristabilì dopo un maggiore approfondimento: i primi e i secondi violini mantengono in vita un accordo di settima di dominante eseguendo un Si bemolle e un La bemolle mentre un corno, che ha l'aria di sbagliarsi e di partire due misure troppo presto, "viene temerariamente a far intendere l'inizio del tema principale" che procede nell'ambito della tonica sulle note Mi bemolle, Sol, Mi bemolle, Si bemolle. Uno strano effetto, osserva Berlioz, che potrebbe indurre l'orecchio a rivoltarsi contro simile anomalia, se un vigoroso Tutti non togliesse la parola all'incolpevole cornista e non ristabilisse la appropriata armonia; e chiude l'incidente affermando categoricamente: "È difficile trovare una giustificazione seria a questo capriccio musicale".

Sono soprattutto di natura armonica i punti ostici, eccentrici e persino incomprendibili all'orecchio di tanto critico: nella *Quinta*, nell'"Andante con moto", spiccano effetti armonici molto "osés", fra cui un andamento a moto contrario dei legni che determina dissonanze di seconda non preparate, mentre nel trascinate Crescendo che prelude all'"Allegro" conclusivo il ribattuto Do dei timpani convive con la presenza di un La bemolle dei bassi che sembra avviato per altra strada ("L'orecchio esita (...) non si sa dove va a sboccare questo mistero armonico"); nell'*Ottava* inattese modulazioni (da Re maggiore a Do maggiore ad esempio) si sviluppano nell'accattivante "Allegro vivace e con brio" d'apertura, e all'insegna di un imprevedibile procedimento modulante è l'ultimo movimento, l'"Allegro vivace", alla cui conclusione Berlioz non può trattenere una significativa esclamazione:

“C'est fort curieux!”. Nell'ultima parte della *Nona*, poi, l'armonia viene giudicata di un'arditezza talora eccessiva, e il culmine di questo atteggiamento beethoveniano trasgressivo di regole ben preservate invece dal francese, non può essere individuato che nella riproposizione variata dell'accordo introduttivo dello sconvolgente “Presto” prima del Recitativo vocale del Basso: in questo accordo appaiono tutte le note della gamma diatonica di Re minore: uno spaventevole coacervo di suoni, secondo Berlioz, un'idea originale ma dalla finalità sconosciuta.

Tra le componenti costruttive che maggiormente suscitarono invece il suo entusiasmo e la sua ammirazione, non poteva mancare quella relativa alle scelte timbriche e strumentali, e al rinnovamento conseguente delle possibilità espressive del complesso orchestrale: se la *Prima sinfonia* viene giudicata ancora debitrice di modelli precedenti (pur lasciando intravedere nell’“Andante cantabile con moto” un utilizzo dei timpani anticipatore di futuri sorprendenti effetti), la *Seconda* colpisce subito per la sua ricca orchestrazione, per la nuova fisionomia delle relazioni fra archi e legni, e ancor più, nell'originalissimo “Scherzo”, per le frammentazioni tematiche (“parcelles”) suddivise fra diversi strumenti in modo che ciascun frammento si colora di mille diverse sfumature passando dall'uno all'altro (quello che sarà definito “stile spezzato”): “si crederebbe di assistere ai giochi magici degli spiriti graziosi di Oberon”, scrive Berlioz, rendendo l'omaggio sicuramente più originale a questa pagina beethoveniana. Anche il “Finale” della *Terza* offre all'ascolto una singolarità timbrica con l'effetto d'eco realizzato nella presentazione del primo tema, in un'alternanza fra violini da un lato, flauto e oboe dall'altro, che stimola Berlioz a tentare un inedito confronto coi colori, avvicinando gli alterni suoni di quegli strumenti al blu e al viola: finezze sconosciute prima di Beethoven, ma sprecate per un pubblico che non le sa appieno comprendere: tristi verità specchio dei tempi.

Non potevano certo mancare nell'analisi della *Sesta* riferimenti alle scelte timbriche e strumentali, tanto più determinanti in una sinfonia eponima della natura nelle sue diverse manifestazioni materiali e spirituali⁴, e fra di essi ricordiamo un appunto al poco convincente disegno del flauto nella onomatopeica imitazione dell'usignolo al termine dell’“Andante molto mosso” (in compagnia dell'oboe-quaglia e del clarinetto-cuculo), troppo fissa nel suo trillo sul Fa per raffigurare un uccellino dal canto così ricco e variabile. Ma un'osservazione ancora più interessante riguarda l'accompagnamento del fagotto al vivido assolo dell'oboe nel terzo “Allegro”: l'evidente rappresentazione di una gioiosa festa campagnola induce Berlioz a immaginare un personaggio dietro le tre note (Fa-Do-Fa) eseguite dalla doppia ancia bassa, “qualche buon vecchio contadino tedesco”, semmai appollaiato su una botte, e munito di un rudimentale slabbrato strumento con cui riesce tuttavia a eseguire trionfalmente poche e ripetute note: un eccellente effetto di grottesco sfuggito del tutto, insiste Berlioz, al pubblico parigino.

Una inesauribile fantasia timbrica e un'assidua originalità armonica incontrano nella *Settima sinfonia* un elemento di arricchimento e di fusione in un'idea ritmica mai così persistente e condizionante, tanto che una singola isolata nota, il Mi-dominante, protagonista di una trasformazione timbrica nel gioco fra archi e legni nel “Poco sostenuto” introduttivo, va a trasformarsi nella cellula ritmica alla base dell'intero seguente “Vivace”: “L'impiego di una formula ritmica ostinata non è mai stato tentato con tanto successo” osserva il Nostro, contestando tutti coloro che ritenevano questo pezzo troppo semplice e “naïf”. La riprova dell'eccezionale qualità di questo movimento viene poi dall'analisi del Crescendo finale, in cui le note ripetute dell'ostinato dei bassi si confrontano con quelle dei violini (suonate “come un carillon”) in un asimmetrico percorso armonico che carica di tensione ulteriore un passo di inaudito dinamismo, verso cui Berlioz dichiara nuovamente tutta la sua ammirazione: “È assolutamente nuovo e nessun imitatore, io credo, è ancora riuscito a sciupare (“gaspiller”) questa bella invenzione”. E il ritmo, ancora, è considerato assoluto protagonista del celebre “Allegretto”, una delle pagine più famose dell'intera produzione beethoveniana, un ritmo costruito sull'accostamento reiterato di una formula metrica di dattilo a una di spondeo: talora prodotto da una parte, talora dall'insieme, talvolta in funzione di accompagnamento, sovente concentrata espressione tematica, sempre rara invenzione timbrica, sino alla fine, quando “il resto è silenzio”.

Capolavori zeppi di significati impliciti o manifesti come le *Nove sinfonie*, non potevano non indurre Berlioz ad uno dei suoi esercizi intellettuali preferiti, la ricerca di un confronto tra la musica e i suoi amati modelli letterari, e l'individuazione di quei personaggi-mito la cui incombente presenza suggellava definitivamente l'intendimento creativo del compositore.

L'orazione funebre dell'Eroe che sta a fondamento della *Terza*⁵, nella sua sobria e malinconica tristezza ("Io non conosco esempio musicale in cui il dolore abbia saputo conservare costantemente forme così pure e una tale nobiltà di espressione"), offre il destro a Berlioz per un richiamo al suo poeta più amato, Virgilio, mentre il brioso andamento dello "Scherzo", apparentemente in contrasto con la precedente "Marcia funebre", trova piena giustificazione nell'onirica raffigurazione dei giochi funerari con cui i guerrieri omerici dell'*Iliade* onoravano i sepolcri degli eroi caduti (ed è nota la passione di Beethoven per il grande epico greco)⁶.

Dopo Omero e Virgilio, sono Dante e Shakespeare a entrare nel gioco dei rimandi, nell'esame della *Quarta* e della *Quinta* sinfonia: l'intensità emotiva suscitata dall'ascolto dell'"Adagio" della *Quarta* è tale da condurre Berlioz a un ardito paragone con il canto di Paolo e Francesca, con l'invincibile emozione che fa cadere Dante come corpo morto, e la dirompente carica espressiva dell'"Allegro con brio" della *Quinta* si inverte nell'immagine del furore terribile di Otello mentre intende dalla bocca di Jago le calunnie velenose che lo persuadono del crimine di Desdemona: delirio frenetico, "ruscelli di lava", ma anche abbattimento eccessivo negli insistiti accordi dialogati ("hoquets") tra archi e fiati, che vanno e vengono affievolendosi come la penosa respirazione di un morente.

Dopo avere ricordato, a proposito della *Nona*, alcuni giudizi coevi ("mostruosa follia", "ultimi bagliori di un genio spirante", "concezione straordinaria con alcune parti inesplicabili e senza scopi apparenti"), Berlioz si accinge allo svelamento dei significati profondi emergenti nella parte finale di questo capolavoro, ben conscio della difficoltà dell'impresa: "Analizzare una simile composizione - scrive il maestro francese - è un'impresa difficile e pericolosa che abbiamo a lungo esitato a intraprendere, un tentativo temerario la cui ragione non può essere che nei nostri sforzi perseveranti per metterci dal punto di vista dell'autore, per penetrare il senso intimo della sua opera...". E secondo la sua interpretazione Beethoven, attraverso il lungo recitativo strumentale dei violoncelli e dei contrabbassi, riuscì a costruire un ponte tra l'orchestra e le voci e a determinare all'interno del modello sinfonico una nuova unità tra le due componenti. "Stabilito il passaggio - quindi - l'autore volle motivarlo, annunciandola, la fusione che andava a realizzarsi, ed è allora che, parlando lui stesso per la voce di un corifeo, esclamò, impiegando le note del recitativo strumentale che aveva appena fatto ascoltare: "Amici! basta con questi suoni, ma suoni ancor più piacevoli e gioiosi lasciate che intoniamo!...": una vera e propria formula di giuramento.

L'apparizione della figura arcaica di un Beethoven-corifeo, che anticipa con le sue parole il testo della celebre ode di Schiller, pone la coralità della *Nona* in una prospettiva di greccità dionisiaca, pretragica, lontana da ogni tentazione teatrale o rappresentativa (e da ogni futuro *Wort-Ton-Drama!*)⁷, e riafferma il mito berlioziano di una classicità più volte esaltata nei suoi scritti e nelle sue opere come fonte essenziale di bellezza e di verità.

Francesco Sabbadini

1 Ristampata a Parigi nel 1970.

2 Tutte le traduzioni dell'originale francese sono a cura dell'autore dell'articolo.

3 Si tratta delle misure 394 e 395.

4 La campagna rappresentata da Beethoven non ha nulla in comune, osserva Berlioz, con "i pastori rosa-verdi e infiocchettati" di opere come il *Rossignol* di Louis-Sébastien Lebrun (1816) e neppure con quelli del *Devin du village* di Rousseau (1752).

5 Berlioz considera un errore non citare per intero il titolo della sinfonia, *Sinfonia eroica per celebrare l'anniversario della morte di un grand'uomo*; errore che perseguita a tutt'oggi la sua composizione più famosa, la *Symphonie fantastique*, spesso mutilata dell'altra parte essenziale del titolo *Épisode de la vie d'un artiste*.

6 Vedi L. Magnani, *Beethoven lettore di Omero*, Torino, Einaudi, 1984.

7 In uno scritto del 1871, *Musica e parola*, Friedrich Nietzsche sottolinea la preminenza di un andamento ditirambico del finale della *Nona* che sommerge lo stesso testo di Schiller in una festa sonora assolutamente antitetica ad ogni intenzione teatrale: cfr. U. Duse, *La musica nel pensiero di Nietzsche e di Wagner*, in AA. VV., *Musica e filosofia*, a cura di A. Caracciolo, Bologna, Società editrice il Mulino, 1973, pp. 141-157.

Pietro Mascagni

Considerazioni a cinquant'anni dalla morte

di Roberto Iovino

“Nulla mi stupisce di Mascagni! Non lo ritengo cattivo, anzi tutt'altro: ma è come una pila elettrica non ancora completa, per modo che se ne hanno scosse, scintille, schioppettate così a casaccio, di sorpresa!... Speriamo che platino, rame, zinco, acido, ecc. trovino poi il giusto equilibrio ed allora la pila funzionerà bene”. Così, il 5 aprile 1897, Giulio Ricordi si esprimeva a proposito di Andrea Mascagni: un ritratto pittoresco nel quale si possono tuttavia cogliere alcune verità.

Di Mascagni ricorre quest'anno il cinquantenario della morte: si spense infatti il 2 agosto del 1945 nel suo appartamento all'Hotel Plaza di Roma. In questi ultimi tempi il moltiplicarsi di studi¹ (finalmente svincolati da partigianerie anche di natura politica) ha gettato nuova luce sul teatro mascagnano. Ma molti nodi non sono stati ancora sciolti e il simpatico, irruente Livornese continua a dividere critici e pubblico in due fazioni opposte, pro e contro.

Talento naturale, temperamento esuberante, ribelle a parole tutta la vita, ma saltuariamente nei fatti, Mascagni è difficilmente etichettabile: con i suoi compagni di viaggio (i musicisti della cosiddetta Giovine Scuola) ha condiviso creazioni sublimi e cadute rovinose. Ma, forse, al contrario degli altri, si è gettato ogni volta nella mischia, nell'avventura creativa con un impeto, un entusiasmo singolari. Si leggano le sue lettere².

“Con i *Rantzau* mi sento un innovatore” (alla moglie, 21 novembre 1892); “Vichi, ti giuro che non cambierei il mio *Guglielmo* con un'altra opera; cosa vuoi mi piace tanto, è mio, mio, tutto mio...” (all'amico Gianfranceschi, a proposito del *Guglielmo Ratcliff* il 22 settembre 1887); “È la prima volta che sono siffattamente afferrato dal lavoro” (a proposito di *Iris*, il 27 ottobre 1896 ancora a Gianfranceschi); “È un vero capolavoro! più lo leggo e più me ne convinco. Faremo grandi cose.” (a Illica il 20 aprile 1897 a proposito de *Le maschere*); “...io intendo che *Isabeau* sia una cosa tutta nuova e che rappresenti la esatta e compiuta estrinsecazione del concetto che ho del melodramma moderno... Quando sentirai quel poco che ho fatto, ti convincerai che un genere d'opera come questa che ho impiantato non si butta giù in pochi mesi. Aggiungi poi che ho già concepito un tipo di strumentale che lascerà a distanza astronomica tutti i Debussy e gli Strauss di questo mondo...” (a Illica il 31 dicembre 1908).

Uomo affascinante, capace persino di creare una moda (i capelli alla Mascagni!), il Livornese fece stragi di cuori femminili. E al di là di brevi *flirt*, nutrì per tutta la vita due grandi passioni: per la moglie Lina e per la giovane amante Anna Lolli (una corista romagnola conosciuta nel 1910 e rimastagli accanto fino alla morte nel 1945). In realtà, però, il vero amore, Mascagni lo nutrì per le sue creature liriche: la temperamentosa Santuzza, le ingenue Suzel e Lodoletta, l'innocente Iris, le appassionate Isabeau e Parisina. Eroine che se non sempre gli ispirarono capolavori teatrali, certamente non gli negarono il conforto di pagine affascinanti sul piano della intuizione lirica.

La carriera di Mascagni si svolse nell'arco di quarantacinque anni, dal 1890 (*Cavalleria rusticana*) al 1935 (*Nerone*). Un lungo e articolato, vario e disordinato itinerario.

La sera della prima assoluta di *Cavalleria* (Costanzi di Roma, 17 maggio 1890) trasformò Mascagni dal povero e sconosciuto musicista allontanato dal Conservatorio di Milano e costretto ad insegnare in una piccola scuola di Cerignola, nel compositore più famoso a livello europeo.

“...quando ebbi finito il mio lavoro scrissi ad un amico che ero sicuro di avere fatto un’opera perfetta - si legge in una sua lettera indirizzata da Cerignola ad una zia il 30 luglio 1890 - E perché? Perché sapevo quanto studio mi era costato quel lavoro; avevo la coscienza tranquilla; e così tutto quello che volevo l’ho raggiunto da me solo. Volere è potere!”. Ma più tardi confessò: “È stato un peccato che io abbia scritto *Cavalleria* come prima opera. Sono stato incoronato prima di essere re”³. *Cavalleria* fu, in effetti, il suo trionfo, ma anche la sua maledizione. Da allora, per quarantacinque anni, il Livornese cercò di bissare un successo che in quelle dimensioni non era ripetibile, perché *Cavalleria* rappresenta un *unicum* nel teatro operistico.

Nella sua ossessionata ricerca di novità, Mascagni girovagò fra esperienze differenti. E, così, con *Cavalleria rusticana* aprì il mondo musicale al verismo, con *L’amico Fritz* ripiegò nel languido idillio, con *Guglielmo Ratcliff* (di cui si celebra quest’anno il centenario della nascita) tornò al dramma romantico, con *Iris* tentò la strada del simbolismo esotico, con *Le maschere* quella della commedia buffa, con *Parisina* si tuffò nel decadentismo dannunziano.

Si badi bene. Percorsi spesso in anticipo sui tempi.

Che *Cavalleria* sia diventata un modello per un certo teatro italiano successivo (ma qualcuno ne vede protrarsi l’influenza anche all’estero in area tedesca con riferimento a *Elektra* e *Salome* atti unici in un ambito teatrale fino ad allora dominato dai drammoni wagneriani) nessuno lo dubita. Ma *Iris* (su libretto di quel geniale di Illica), pur inserendosi in un contesto culturale da tempo ricco di esperienze (in campo letterario e musicale: ricordiamo la *Lakmè* di Delibes), se ne distaccò e nell’affrontare l’Oriente scelse la strada non tanto del raffinato decorativismo, quanto di un moderno e innovativo simbolismo. Al centro del dramma una figurina femminile che non ha punti di contatto con altre orientali della letteratura musicale precedente o posteriore: “*Iris* - ha affermato Luigi Baldacci⁴ - non è una vera protagonista come sarebbe stata Butterfly; è vista dal di fuori, con l’ottica di Osaka e di Kyoto, è una cosa, un oggetto prezioso”. *Le maschere*, invece, segnarono il ritorno del teatro d’opera ad una tradizione buffa da tempo accantonata: la rievocazione di quella esperienza che era stata la Commedia dell’Arte. Anche in questo caso Mascagni (e, ancora, Illica) colsero fermenti che erano nell’aria: gli studi sulla Commedia pubblicati nel 1891 da D’Ancona e nel 1897 da Rasi; ma in musica le altre e più celebri maschere sarebbero arrivate dopo, scaturite dalle penne di Richard Strauss (*Arianna*, 1912), Busoni (*Arlecchino*, 1917), Stravinskij (*Pulcinella*, 1919) e Casella (*La donna serpente*, 1932).

Illuminazioni che Mascagni accompagnò a intuizioni musicali di rilievo. Si pensi alle aperture armoniche di *Cavalleria*: le quattro note che in avvio di Preludio si distendono melodicamente dando origine ad un accordo di settima di seconda specie del quale Puccini, come ha scritto Roman Vlad⁵ “farà uso larghissimo nella *Bohème* e che sembrerà ancora fresco quando Debussy l’impiegherà nel suo Preludio *La fille aux cheveux de lin* composto vent’anni dopo *Cavalleria*”; e nella stessa opera si ricordino ancora le soluzioni poliritmiche di indubbia modernità. Ma vanno segnalate pure in *Iris* (con la scena del “teatro nel teatro” così cara ai musicisti del Novecento) la ricca ricerca timbrica e le soluzioni armoniche che fanno del terzo atto un autentico capolavoro. Così come di estrema modernità appare l’ultimo atto di *Parisina*. Curioso (ed è una delle tante contraddizioni di Mascagni) che dopo il debutto dell’opera dannunziana, accusata di estrema prolissità (“*Parisina, Parisina dalla sera alla mattina*” era la battuta che circolava allora nell’ambiente musicale) Mascagni sopresse proprio l’intero quarto atto. Un atteggiamento che, purtroppo, dà ragione a chi tuttora vede nel musicista un artista a tratti geniale, ma non sempre cosciente di quanto stava effettivamente conseguendo. E in tale senso rientra anche il suo rapporto con i librettisti. Se non è vero come sostengono i suoi detrattori che avrebbe musicato anche la lista della spesa, è però vero che subì il fascino dei suoi collaboratori ai quali forse non sempre seppe ribellarsi per imporre una propria visione dell’evento teatrale. Il che a volte portò a risultati non esaltanti (*Isabeau*

o *Le maschere*, intellettualistiche costruzioni illichiane), a volte regalò opere di grande rilievo (la citata *Iris*). Mascagni, tuttavia, anche in questo distinguendosi dai colleghi, scelse pure la strada appartata della “rinuncia” al libretto: così fu per *Parisina* in cui direttamente musicò il poema dannunziano con un’operazione di rapporto fra suono e parola di indubbio interesse; e così fu per *Guglielmo Ratcliff* ispirato alla tragedia di Heine tradotta da Maffei nella quale Mascagni creò “l’ultimo protagonista romantico del melodramma italiano”⁶.

La sua ultima fatica, *Nerone*, si è detto è del 1935. Nella tarda maturità Mascagni si condannò al silenzio. Verdi e Puccini vissero la fatica della ricerca per tutta la vita: *Falstaff* e *Turandot* furono i capolavori di una carriera totalmente compiuta e inserita perfettamente nel momento culturale e storico; Rossini con *Guglielmo Tell* anticipò addirittura i tempi e si mise in pensione. Il Mascagni del ventennio fascista diradò l’attività creativa, si sfiancò in polemiche, a volte esaltò pateticamente il passato. Sopravviveva all’artista l’uomo: un po’ appesantito, ma sempre ironico, ciarliero, abile conversatore: avventuroso più del musicista, perché aggressivo, generoso e insieme egocentrico; capace di suscitare sincere amicizie e avversioni profonde; venerato contemporaneamente da due donne che vivevano per lui. Un patriarca d’altri tempi.

Come d’altri tempi appare il duello che due giornalisti (Umberto Comi direttore del quotidiano comunista “La Gazzetta” e Emilio Gragnani critico musicale del “Telegrafo”) improvvisarono in suo onore sei anni dopo la sua morte: a Torre del Lago, nel 1951, con l’incrocio di due sciabole anacronistiche si chiuse un’epoca.

Roberto Iovino

¹ Per il punto sugli studi mascagnani fino al 1988 si leggano *Gli orientamenti della critica* in G. Ghirardini, *Invito all’ascolto di Mascagni*, Milano, 1988; per gli anni successivi si segnalano in particolare gli Atti pubblicati dalla casa editrice Sonzogno e relativi ai diversi e interessanti Convegni svoltisi a Livorno su temi vari, da *Cavalleria rusticana* all’*Amico Fritz*, da *Iris* a *Il piccolo Marat*.

² Le lettere a Gianfranceschi sono custodite al Museo Teatrale della Scala; quelle a Illica appartengono al Fondo Illica custodito nella Biblioteca Passerini-Landi di Piacenza.

³ M. Carner, *Puccini*, Milano, 1961.

⁴ L. Baldacci, *I libretti di Mascagni*, in *Atti del Convegno su Mascagni*, Livorno, 1985.

⁵ R. Vlad, *Modernità di Cavalleria rusticana* in AA.VV., *Cavalleria rusticana, 1890-1990, cent’anni di un capolavoro*, Milano, 1990.

⁶ L. Baldacci, op. cit.

Una precisazione

Gentile Direttore,

Nel numero 1 della rivista da Lei diretta, a pp. 20-21, vedo un contributo su “La musica nei programmi della Secondaria Superiore” firmato da Maurizio Della Casa. Si tratta di un contributo che Maurizio Della Casa, insieme con Antonio Serravezza, ha redatto su commissione della rivista *Il Saggiatore Musicale*, da me diretta. L’autore Glielo potrà confermare.

Le chiedo perciò di pubblicare nel prossimo numero della Sua rivista la seguente precisazione: “Il contributo di Maurizio Della Casa su “La musica nei programmi della secondaria Superiore”, pubblicato nel n° 1 di questa rivista (gennaio-aprile 1995), è stato scritto, in collaborazione con Antonio Serravezza, su commissione del semestrale *Il Saggiatore Musicale*, dove introduce una rassegna di interventi critici sull’argomento (*Il Saggiatore Musicale*, Firenze, L.S. Olschki, anno I, 1994, pp. 377-391)”.

Le chiedo altresì d’inviarmi una copia della Sua rivista con questa precisazione.

La ringrazio per l’attenzione e la sollecitudine che porrà nella cosa, e cordialmente La saluto.

Il Direttore

Prof. Dr. Giuseppina La Face Bianconi

Per un breviario bibliografico

Dove mancano le monografie, che tendono sempre a garantire gli approcci più comodi e completi, esistono comunque lavori a più mani che saranno di lettura meno agevole, ma certo rappresentano meglio l'aspetto problematico e democratico degli studi musicali. È il caso della *Sequenza medievale*, atti di convegno curati da Agostino Ziino e pubblicati dalla LIM di Lucca: i canti post-gregoriani che si svilupparono dall'Alleluia ed ebbero una storia tanto lunga e densa sono qui trattati da diversi musicologi come autentica forma di "stylistic pluralism", da Benevento a Ravenna, da S.Gallo a Bobbio, da Chartres a Parigi, e se la famosa sequenza di Adamo da S.Vittore è confrontata con l'onnipresente strofa "zagialesca" d'origine araba, non manca uno studio sorprendente sulla sequenza strumentale. A cura di Andrea Bombi e Maria Nevilla Massaro il Mulino pubblica *Tartini. Il tempo e le opere*, che suddividendosi in varie sezioni riguardanti tempo e luoghi, stile, contemporanei, estetica-teoria-didattica e filologia veramente riesce a esaurire l'argomento. È vero che Tartini non scrisse tanto quanto Haendel o Vivaldi, ma lasciò molte musiche in divenire, "aperte", e l'indagine su questi temibili problemi, fra l'altro connessi con l'edizione e l'esecuzione, s'accompagna nel volume alla notizia di nuovi documenti biografici. Sette studiosi si susseguono nella *Percezione musicale* (Guerini) curata da Liliana Albertazzi, e non sono sempre musicologi: da notare "la vicinanza temporale e la vicinanza tonale come fattori formanti della melodia" e "percezione, cognizione e oggettività morfologica", articoli che anche solo nel titolo dimostrano l'ampiezza della visuale. Curioso, ma anche rivelatore lo studio sulla numerologia nell'opera di Mozart, nel *Flauto magico* in particolare (dove, tanto per saggiare, il 3 e il 6 sono maschili, il 5 e l'8 femminili). A quasi mille pagine ammontano gli *Atti del Secondo convegno europeo di analisi musicale* curati da Rossana Dalmonte e Mario Baroni per l'Università di Trento. A parte il fatto che dei numerosi interventi non italiani è data provvida versione in un volumetto aggiunto, i 70 lavori, fra relazioni e posters suddivisi in sezioni, introdotti e conclusi con dibattiti, rappresentano una *summa* grandiosa delle esperienze compiute in Europa dalla recente disciplina, capace di additare le tendenze dominanti ma anche quelle marginali, di rivolgersi alla prassi dell'esecuzione e all'etnomusicologia, per esempio di spaziare dalla cadenza di Lucia di Lammermoor al rock, dalle assimilazioni "colte" nella *pop music*

all'*Appassionata* di Beethoven.

P.M.

La musica a Roma

La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio. Atti del Convegno internazionale: Roma 4-7 giugno 1992, a cura di Bianca Maria Antolini, Arnaldo Morelli e Vera Vita Spagnuolo, Lucca, Libreria Musicale Italiana (Archivio di Stato di Roma - Società Italiana di Musicologia "Strumenti della ricerca musicale" 2)

La Libreria Musicale Italiana ha recentemente edito gli atti del convegno internazionale svoltosi a Roma nel 1992, riservato a *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*. Un tema particolarmente attuale considerando la fortuna che in questi ultimi anni incontra l'indagine archivistica applicata ai vari settori della musicologia, non soltanto a fini di ricostruzioni biografiche, ma per la ricomposizione di profili istituzionali e di aspetti della vita musicale spesso trascurati, come la costruzione e l'uso degli strumenti o il consumo, la diffusione e la ricezione delle opere. Il volume conferma queste attenzioni nella ricchezza e varietà degli interventi firmati da trentacinque personalità di riconosciuto prestigio che, visionando per il lettore singoli archivi, riscrivono un capitolo della storia di un teatro o di una cappella musicale, scoprono notizie biografiche inedite, svelano i procedimenti della censura, i sottili meccanismi di costruzione degli strumenti musicali, annotano i percorsi di suonatori ambulanti. Fra le fonti esaminate, l'Archivio di Stato, quale centro di raccolta per fondi di varia provenienza, mostra la sua enorme potenzialità; ma accanto a questo, altrettanta ricchezza emerge da biblioteche, archivi privati e istituzionali, che, a fronte forse di una minore accessibilità, lo studioso non può fare a meno di frequentare. La localizzazione multiforme delle notizie - sparse nelle carte degli uffici notarili, dei tutori dell'ordine, degli amministratori o nella privata corrispondenza - impone al musicologo uno spirito di ricerca, un'assiduità e una precisione di lavoro che sono doti proprie dell'archivista: solo da una collaborazione diretta fra le due figure, sottolinea nel proprio intervento Lucio Lume, si possono ottenere risultati qualificanti. I contenuti dei singoli interventi sono estremamente specialistici per oggetto e rappresentativi dell'ampio ventaglio di prospettive offerte dallo spoglio accurato degli archivi di cui l'Italia è particolarmente ricca. Un

quadro di vita concreta con pagamenti a librai, stampatori, cordai, strumentisti colti e non, viene dipinto da Vera Vito Spagnuolo nel regesto degli atti notarili per l'anno 1590 e continuato poi, in altri fondi, da Giancarlo Rostirolla e Maria Luisa San Martini; l'azione della censura e la gestione pubblica degli spettacoli nella Roma pontificia dell'Ottocento vengono analizzati da Renata Cataldi ed Elvira Grantaliano; il rapporto tra uno strumento, l'organo, e la vita musicale complessiva di un istituto caritativo qual era l'ospedale Apostolico di Santo Spirito in Sassia, viene chiarito, per il Cinquecento, da Patrizia Melella; Chiara Trara Genoio si sofferma sul problema dei suonatori ambulanti, collegando Roma a Firenze e Napoli; Renato Meucci e Franca Trinchieri Camiz considerano il patrimonio organologico di ville e dimore secentesche, mentre su singole istituzioni si fermano Franco Piperno (l'Accademia del Disegno di San Luca), Noel O'Regan (l'Arciconfraternita di San Rocco), Jean Lionnet (la Congregazione degli spagnoli), Graham Dixon (il Collegio inglese), Wolfgang Witzmann (la Cappella Lateranense) e Adalbert Roth (la Cappella Pontificia). Più consistente il numero degli autori che indagano il mondo del teatro (Bianca Maria Antolini, Maria Grazia Pastura, John Rosselli, Elisabetta Mori, Francesco Sinibaldi, Marcello Ruggieri, Silvia Cretarola), occupandosi di legislazione, proprietà e gestione. Non mancano poi lavori più prettamente biografici (Luigi Fiorani su Roffredo Caetani, Claudio Annibaldi su Froberger, Eleonora Simi su Valerio Santacroce ed Elena Tamburini su Anna Rosalia Carusi) e orientati verso la descrizione di archivi familiari (Arnaldo Morelli impegnato nello spoglio dell'archivio Cartari-Febei) o di fondi musicali (Stefano Pogelli, Antonio Latanza).

Nella prima parte del volume, Lucio Lume e Bonifacio Baroffio provvedono ad isolare un tema ricorrente nella frequentazione degli archivi, cioè l'esistenza di frammenti pergamenacei con notazioni musicali trasformati in legature per volumi di documenti cartacei: "un fenomeno di proporzioni più che rilevanti [...] un patrimonio [...] quasi tutto ancora misteriosamente nascosto". Al di là d'un problema di catalogazione generale, il consiglio dei due studiosi è quello di una grande prudenza nel distacco di tali fogli dai volumi originali, di cui costituiscono ormai parte integrante.

In sintesi, 644 pagine che mostrano un eclettismo scientifico positivo, in quanto solo le miriadi di dettagli qui documentati forniscono i necessari riferimenti all'immagine globale di una musica profondamente radicata in ogni aspetto della vita sociale.

Antonio Carlini

Visconti e la musica

Franco Mannino, *Visconti e la musica*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 1994, pp. 127 (Akademos tascabili), Lit. 18.000

Non è possibile accostarsi, oggi, al vasto repertorio cinematografico e teatrale di Luchino Visconti senza una inevitabile riflessione sul rapporto musica-regia, che caratterizzò, in misura più o meno evidente, tutti i lavori del regista milanese. La dichiarata predilezione di Luchino per il melodramma è un dato di fatto, che è stato preso in considerazione e autenticato da tutti i maggiori studiosi viscontiani. Nella sterminata bibliografia su Visconti, che raggiunge oggi quasi le tremila voci, mancano comunque approfonditi e non parziali contributi sul tema "Visconti e la musica", finalizzati a integrare l'argomento non soltanto dal punto di vista cinematografico, ma anche teatrale.

In questo senso il volume di Franco Mannino, cognato e stretto collaboratore musicale di Visconti nella sua triplice attività di regia, raccoglie alcuni apporti testimoniali essenziali e memorie d'epoca inerenti il prolifico rapporto d'amicizia e di lavoro intercorso tra i due personaggi, che con *Morte a Venezia* trovò in assoluto il suo acme. Attenendoci al coraggioso titolo scelto dal musicista siciliano, che operò accanto a Visconti per ben nove volte, il libro dovrebbe fornire, se non un'analisi specifica ed elaborata di ciò che il regista milanese riuscì a creare sfruttando le leggi armoniche, perlomeno un'indagine esaustiva delle influenze musicali nell'opera di Luchino, sezionate con minuziosità dall'esperto a partire dal settore cinematografico e successivamente lirico e teatrale. Invece, purtroppo, Mannino spreca questa occasione perdendo spesso il filo del discorso, dilungandosi su particolari minori e non strettamente inerenti al tema prefissatosi. Liquida, ad esempio, con meno di due facciate *La terra trema*, parlando di "dialoghi polifonici", senza nemmeno prendersi la briga di fornire una dimostrazione tecnica, come ci si aspetterebbe da un compositore di pregio quale Mannino è, del modo in cui questo concerto parlato si realizza. L'autore inserisce spesso nel volume pareri entusiastici troppo soggettivi riguardo la materia musicale, a cui fa velo sicuramente l'affetto unito a una certa dose di commozione nostalgica - come nel caso dell'esecuzione del *Preludio Corale e Fuga di Franck* da parte di Augusto D'Ottavi, che non può certo essere considerata nemmeno la lontana parente di una buona esecuzione, costellata com'è di stecche e di pause mangiate - che

destano qualche dubbio sull'imparzialità del musicista-critico.

Il libro, nel suo insieme, è troppo sbrigativo e frettoloso: dà quasi l'impressione che Mannino non veda l'ora di liberarsi da un debito contratto con il famoso cognato, soprattutto quando, non obbligato, affronta la discussione su *La strega bruciata viva* ammettendo di non aver visto l'episodio o quando commette errori di citazione grossolani (v. pag. 17: Concerto Misolidio per pianoforte - e non per violino - e orchestra; v. pag. 21, 22-23esima riga: la Magnani, sua figlia - e non sua madre) che con un'attenta rilettura del testo si sarebbero senza dubbio evitati, e rimpinzia le pagine di ridondanti encomi sulla bravura di Luchino dotto di musica, senza tuttavia fornirci ancora esempi concreti.

Eppure, nonostante la perplessità che un libro così "casereccio" può destare - l'indice dei nomi c'è, ma manca una bibliografia almeno essenziale - non bisogna dimenticare che spesso soltanto la cerchia dei parenti e collaboratori stretti è in grado di fornire quelle informazioni specifiche, che, come chiarisce lo stesso Micciché nella sua generosa prefazione sottolineando il valore delle testimonianze orali per la regia teatrale viscontiana, aiutano sempre la comprensione della personalità del regista.

In questo volume si trovano riunite assieme alcune notizie musicali di difficile reperibilità, pubblicate tempo addietro dall'autore per la Rassegna Musicale Curci, corredate ancora da qualche ulteriore curiosità espressa in tono salottiero, come la lenta conversione di Visconti da Verdi a Puccini o la storia dell'ultima composizione di Wagner inserita in *Ludwig*, che non possono essere tralasciate da chi esplora l'universo viscontiano.

Noemi Premuda

Philip-Jones-Story: per una vera storia degli ottoni

La discografia del repertorio per ottoni non ha sinora reso piena giustizia della secolare letteratura per questi nobili strumenti. Salvo eccezioni, il mercato offre per lo più accattivanti trascrizioni immancabilmente ispirate al mondo dell'opera o del jazz oppure brani ricchi di verve ritmica e piacevoli trame melodiche: dischi compilati spesso con l'unica preoccupazione di mettere in evidenza volumi aggressivi e ridondanti, suoni brillanti e virtuosismi fini a se stessi, ovvero gli aspetti musicali più

"appariscenti" e superficiali del repertorio degli ottoni.

Con vivo interesse abbiamo quindi salutato la recente pubblicazione del Cd *Philip-Jones-Story* (Marcophon CD 952-2), ad opera del Südtiroler Bläserensemble, una formazione di origine altoatesina, composta per l'occasione da una quindicina di fiati (trombe, corni, tromboni, e tuba) coordinati dalla bacchetta di Valentin Resch, che per la sua prima incisione discografica ha intelligentemente scelto un repertorio compreso tra la fine dell'800 ed il '900.

Se l'uniformità storica differenzia ad un primo sguardo questo Cd dalle proposte correnti, l'ascolto rivela pienamente le qualità sia dell'Ensemble (l'omogeneità degli impasti e la nobiltà dell'emissione del suono) che delle singole sezioni, chiamate di volta in volta a prove di arduo strumentismo: un richiamo forse più che ideale alla lezione di Philip Jones, il trombettista inglese dedicatario ed ispiratore di questo Cd, che nella sua multiforme attività seppe interpretare in maniera nuova ed intelligente i fiati ed il loro repertorio.

Il disco propone le opere di sei Autori di diversa cifra stilistica ed espressiva.

Tra le pagine dedicate al nostro secolo spiccano due prime incisioni assolute: la *Philip-Jones-Story* op. 135 del compositore e direttore d'orchestra olandese Jan Koetsier (1911) il quale elabora dei piccoli pezzi di fantasia. scegliendo 7 pezzi caratteristici del repertorio del leggendario trombettista inglese, di vario tagli e colore e i *Fünf Stücke für Bläserensemble* di Rolf Wihelm (1927), espressamente composti per il gruppo altoatesino, molto ben delineati e di gradevole ascolto.

Al repertorio contemporaneo appartengono anche il *Capriccio da camera* per basso tuba ed ottoni di Christer Danielsson (1942), con l'ottimo solista Finn Schumacker, e la suite *A Londoner in New York* dell'inglese Jim Parker, composta per l'Ensemble di Philip Jones: un'opera di taglio jazzistico nella quale il Südtiroler Bläserensemble stenta talvolta ad esprimersi con piena libertà interpretativa.

Completano il programma due lavori per trombone ed ottoni, eseguiti con grande sicurezza e proprietà da Carl Lenthe, che è anche arrangiatore degli stessi: *Morceau Symphonique* di Félix Alexandre Guilmant (1837-1911) e *Canzonetta* di Victor Herbert (1859-1924).

Anche in queste composizioni emerge soprattutto l'elegante porgere musicale del Südtiroler Bläserensemble: una qualità che riscopriamo volentieri in un'epoca che sembra privilegiare solo le emozioni intense e violente.

Emanuela Negri

Veni, creator spiritus!

Quella mattina Gustav Mahler si era alzato con un gran mal di testa. Fosse stata la conseguenza delle abbondanti libagioni consumate la sera prima in una cena fra amici all'Archi-Gola oppure il rientro a tarda ora della moglie Alma, questo non ci è dato sapere. Sta di fatto che quelle fitte avevano messo di cattivo umore il Generalmusikdirektor dell'Opera di Vienna proprio il giorno della prima dell'ultima fatica operistica di Franco Battiato alla quale, se non altro in funzione del suo ruolo, doveva a tutti i costi presenziare. Non volendo sprecare inutilmente la mattinata, tentò di porre riparo al fastidioso inconveniente trangugiando due pastiglie di Aspro, fiducioso, secondo il motto pubblicitario del prodotto, che tutto sarebbe passato. E così fu. Sul pianoforte dello studio stavano i Kindertotenlieder, ossia quei canti dedicati a tutta quella gioventù nata morta alla musica che si era bevuto anzitempo il cervello a suon di rock, folk, pop, punk, soul, rap, scat, crac e affini. Lui, il compositore di chilometriche sinfonie nello stile "classico" mal sopportava di dover forzatamente convivere e condividere le glorie musicali, come la società decadente del suo tempo esigeva, con gente di tal risma. Ma doveva purtroppo sottostare alle leggi del mercato e far buon viso a cattiva sorte. Un tempo se ne doveva con l'amico Bruckner ma questi, che anche da vivo manco sapeva di essere al mondo, lo consolava con il Liebestod del Tristano. Giunto nello studio posò malinconicamente gli occhi sulla partitura dell'Adagietto della Quinta Sinfonia, scritto su commissione dell'Archi-Gay, e sospirò. Sospirò pure ripensando ai movimenti intermedi della sua Terza, "Cosa mi raccontano i fiori dei prati e gli animali del bosco", ispiratigli dalla Lega-Ambiente e alla Resurrezione dedicata all'Archi-Nova. Dove stava andando la musica? Boh! Sedutosi al pianoforte si mise a lavorare attorno ad un nuovo progetto, una maxi-sinfonia per mille esecutori, uno più uno meno, sollecitatagli dalla Fininvest in onore del suo Leader, che avrebbe dovuto principiarsi con le parole Veni, creator spiritus, mentes tuorum visita. Poiché quello stentava a venire, svogliato, fece per alzarsi e accese la radio. Rimestò un po' qua e là nell'etere: ovunque house music, heavy metal, reggae e via di questo passo. Su un canale poté ascoltare tra l'altro alcuni Songs dei rappresentanti più illustri della Giovine Scuola Italiana, da Lucio Battisti a Lucio Dalla, da Zuccherò a Ramazzotti. Si sedette di nuovo al pianoforte. Ma non appena stava accendendosi in lui la divina scintilla, il campanello si mise a trillare a tutto spiano. Era Arnold Schönberg, un esagitato cantautore fortemente impegnato e controcorrente, in quei giorni tutto preso da alcune canzoni che narravano di certi fattacci accaduti in un non ben identificato castello di nome Gurre o giù di lì. "Le solite stronzate amorose", commentò stizzito tra sé e sé Gustav, la cui testa iniziava di nuovo a dolergli. Il visitatore, sollecitato da Traumevideo, una nuova emittente locale, lo invitava ad un mega-dibattito sulla musica che si sarebbe tenuto a giorni. Naturalmente non si trattava, come sempre succede in televisione, di una cosa seria. Cioè, sì, sarebbe dovuta essere una cosa seria, tuttavia non era consentito annoiare più di tanto il pubblico, pena la caduta dell'audience, terribile parola americana al cui suono fiumi di liquame puzzolente e verdastro sgorgano dai deretani dei programmatori televisivi. Per assecondare i desideri delle masse si era quindi convenuto di dare un tono più "leggero" allo spettacolo con alcuni interventi mirati quali quello del celebre tenore di canzonette Luciano Paperotti in duo con l'amico Giovanotti, roccettaro rap doc, ed altri. In sottofondo poi si sarebbe parlato anche di musica. Mahler pensò si trattasse di quei soliti minestroni pseudoculturali ove si soleva mischiare il sacro al profano, per cui, uomo di saldi principi, rifiutò. Ma Schönberg, convinto com'era che la volpe perde il pelo ma non il vizio, aggiunse che l'intervento sarebbe stato compensato con un congruo gettone di presenza, cosa che fece immediatamente cambiare idea al compositore. L'amico se ne andò e con lui la divina scintilla, cosicché al Nostro altro non rimase da fare che prepararsi per il settimanale appuntamento con il dottor Freud. Preso bastone e cappello si mise in strada in direzione della Berg Strasse. Passato in prossimità dell'Opera vide la lunghissima fila dei fans di Battiato che attendevano l'apertura del botteghino. Sentì, nei pressi del Conservatorio, un assordante rumore di chitarre elettriche e batterie sovrastare le esili emissioni sonore di flauti e violini. "Mio Dio! Hanno attuato la riforma dei conservatori!". Ovvunque per la città, un tempo capitale assoluta della grande musica, fetore di rock. Enormi manifesti annunciavano i tours degli idoli più popolari del momento: dalla serie degli U 1, 2, 3 fino alle versioni aggiornate degli U 4.0, al cantautore bianconero Michael Jackson e via dicendo. "Siamo invasi dai marziani, non vi è più rimedio!".

Improvvisamente si destò tutto sudato e stravolto: aveva soltanto sognato. In preda a un fortissimo mal di testa gli tornarono alla mente le gozzoviglie della serata precedente, il vistoso ritardo con cui Alma era rincasata e il delirante incubo notturno costellato di Ramazzotti, Giovanotti, Paperotti, per non parlare di tutte quelle incomprensibili sigle americane che il risveglio improvviso aveva fortunatamente rimosso. Si ricordò pure che quella sera si dava Salome, che il mondo musicale era salvo e che soprattutto la televisione ancora non esisteva. Rinfrancato scese dal letto per porsi alacremente al lavoro della sua Ottava. Un'altra rassicurante certezza lo raggiunse nello studio: anche il presunto dedicatario era solo una infelice allucinazione della sua mente turbata. Veni, creator spiritus! E finalmente fu la volta che venne.

Hans